LORENZO GIGLI

IL ROMANZO ITALIANO

DA MANZONI A D'ANNUNZIO



BOLOGNA
NICOLA ZANICHELLI
EDITORE

Bologna — Coop. Tip. Mareggiani - II-1914

PREFAZIONE

Questo non è un libro di pura critica: è, piuttosto, un libro di odi e di amori, sebbene spesso l'autore abbia cercato di frenare l'impeto del suo sentimento dentro i limiti della oggettività. Alcuna volta c'è riuscito; qualche altra no. Ma conviene indulgere a questo suo peccato — se può dirsi così — poichè il libro resta ad ogni modo materiato di sincerità.

Mi sono indotto a pubblicare il volume per parecchie ragioni: prima fra le quali questa, che il nostro romanzo moderno non era sin qui stato studiato complessivamente: lo Spencer Kennard aveva bensì scritto qualche anno fa un' opera di ampia mole sull' argomento, ma il suo libro è da tempo esaurito e il pubblico non ne ha avuto quella conoscenza che l'opera stessa avrebbe senza dubbio meritato. Si aggiunga inoltre che l'altro noto volume dell'Albertazzi sul « Romanzo » è di troppo

vasto contenuto per poter andare fra le mani di tutti e che lo studio sul romanzo moderno non vi occupa grande posto.

Questo volume è da me stato scritto per una circostanza particolare della mia vita e da prima aveva altra forma ed altra disposizione: il nucleo ad ogni modo resta sempre quello, ma i vari capitoli sono stati ritoccati e aumentati e, non di rado, rifatti di pianta.

Ho speranza che il pubblico sia per fare lieta accoglienza alla mia modesta fatica e che — se troverà che non sempre l'intento è stato raggiunto — vorrà concedermi le attenuanti del caso, tenuto conto delle gravi difficoltà che ho dovuto affrontare nel condurre a compimento il mio lavoro. La vastissima materia che nel volume è compresa mal si adatta al freno di alcuni capitoli; così che molte volte ho dovuto necessariamente sacrificare intiere pagine affinchè il libro non riuscisse di mole troppo ampia, il che avrebbe frustrato il mio intento.

Come i lettori vedranno, nel libro è fatto cenno — in varia misura — anche degli ultimissimi romanzi, e particolare diffusione è stata data a quegli scrittori che ora sono giustamente cari al pubblico, dico Luciano Zùccoli e Luigi Pirandello.

Ho creduto atto necessario e doveroso intrattenermi in particolare anche di un altro scrittore nostro, Enrico Corradini, la cui opera tende, oltre

l'altissimo intento d'arte, a conquistare sublimi vette ideali. In questi tempi di insincerità politica, l'esempio del Corradini è nobile e grande. Additando con simpatia e con fervore la sua opera al pubblico e sopratutto ai giovani, si rende omaggio ad un infaticato spirito di apostolo e di poeta.

Non è chi non sappia infatti che ad Enrico Corradini risale il merito di aver dato vita in Italia a quel movimento nazionalista che in breve volgere di tempo ha fatto passi da gigante e ha ormai conquistato un posto d'avanguardia nelle odierne competizioni politiche, così che è facile prevedere che — per fortuna nostra — gli uomini del nazionalismo, vale a dire gli spiriti più sani e colti e giovanilmente audaci dell'Italia d'oggi, sapranno togliere ai rétori dei partiti estremi quel monopolio di moralità potitica che sin qui essi hanno preteso di avere, e potranno condurre finalmente in ogni ramo della nostra vita un gagliardo soffio di sincerità di cui ogni libero spirito sente ardentemente il bisogno.

Particolari discussioni (e non sempre, certo, a mio favore) susciteranno le pagine dedicate alla letteratura femminile: però, chi ragioni e giudichi serenamente e spassionatamente, non potrà non riconoscere che dietro le mie parole, qualche volta forse un po' eccessive, si cela una verità destinata, io confido, a farsi strada.

In fondo al volume i lettori troveranno una appendice bibliografica che è quasi la necessaria integrazione del libro e che comprende i nomi di Antonio Fogazzaro, Alfredo Oriani, Gabriele D'Annunzio, Enrico Corradini, Luciano Zùccoli, Luigi Pirandello, Ugo Ojetti.

Di questi ultimi quattro non si avevano sin qui bibliografie esatte e complete. Degli altri tre invece sì, ma l'elenco delle loro opere e degli scritti ad essi dedicati si è in questi ultimi anni così arricchito, che ho creduto necessario aggiungere anche la loro bibliografia, se pure non del tutto nuova.

Questi, in breve, gli intenti del mio libro al quale, come ho già detto, riconosco deficenze ed errori, dovuti però sopratutto — conviene ripeterlo — alla vastità della materia frenata dentro limiti relativamente ristretti.

Nè alcuno, io credo, vorrà rimproverarmi di aver esaminato diffusamente l'arte del D'Annunzio, in confronto di quella dei moltissimi altri autori di cui il libro si occupa: infatti il D'Annunzio è ora il maggior scrittore che l'Italia abbia, ed era doveroso quindi dare a lui il posto di onore, posto che ho creduto bene mantenergli anche nel titolo del volume accanto a quello glorioso di Alessandro Manzoni, padre del nostro romanzo.

Mi sia lecito chiudere ora con un saluto augurale a tutti quei cortesi cui la mia opera non debba, per avventura, riuscire sgradita, e con un ringraziamento all' illustre editore e a quanti hanno voluto con gentilezza squisita aiutarmi e consigliarmi nelle mie ricerche.

l. g.

Brescia: nel Natale del 1913.

IL ROMANZO ITALIANO

DA MANZONI A D'ANNUNZIO



CAPITOLO PRIMO

IL ROMANZO E LA STORIA

Il romanzo del Manzoni e il romanzo dello Scott — I primi romanzi storici — Il romanzo storico con intento politico: D'Azeglio e Guerrazzi — I minori — Due garibaldini: Ippolito Nievo e Giuseppe Cesare Abba.

Fino dal marzo del 1828 il Manzoni aveva cominciato un suo ampio studio sul romanzo storico (s'intitolava precisamente: *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione*) che non potè però vedere la luce che diciassette anni più tardi, e cioè nel '45. In esso il Manzoni prendeva a combattere ogni componimento misto di storia e di fantasia, affermando che dire invenzione è dire il contrario di storia: e veniva così implicitamente a condannare il suo stesso capolavoro, a proposito del quale potremmo citare qui le parole che il Manzoni stesso scriveva per i romanzi di Walter Scott, cioè che essi erano piaciuti perchè lo « Omero del romanzo storico » aveva fatto mira-

coli; altro però era ammettere che quelli avrebbero continuato a piacere, altro l'affermare che sarebbero piaciuti i suoi successori, e che il genere avrebbe avuto lunga e robusta vita.

Le idee del Manzoni circa il romanzo storico erano già conosciute prima che il suo saggio uscisse alla luce. Il saggio — abbiamo detto — fu scritto fra il 1828 e il 1845; ed è proprio in questo periodo che continuano ad apparire — in Francia e in Italia — opere del genere e che i nomi di Tomaso Grossi, di Massimo D'Azeglio, di Cesare Cantù e del Guerrazzi conquistano il consentimento e l'ammirazione del pubblico.

Anzitutto il romanzo storico quale abbiamo nei *Promessi Sposi* è un genere essenzialmente italiano; e diciamo « italiano » con lo stesso senso di relatività con cui Quintiliano ha potuto affermare che la satira era tutta latina. Il romanzo storico di Alessandro Manzoni è una forma di romanzo che rappresenta esattamente i costumi e le condizioni di vita di un dato tempo, collocando però dentro questa cornice storica fatti e personaggi di pura invenzione. Per questo diciamo che tale forma di romanzo è tutta italiana, in quanto che colui che dal Manzoni stesso fu chiamato « l'Omero del romanzo storico » — Walter Scott — ha creato un genere tutt'affatto diverso, poichè ha messo in azione personaggi storici attribuendo loro fatti quasi interamente fantastici. È vero che Walter Scott fu il grande modello degli scrittori italiani di romanzi che vennero dopo il Manzoni, ma conviene notare che egli stesso non fu imitato in

quanto fosse — diciamo così — l'alfiere di un genere nuovo: i suoi imitatori sono quasi tutti dissimili fra di loro, e se alcuni si sono messi particolarmente alla rappresentazione del fatto storico, altri hanno avuto in modo speciale di mira il colore locale, i personaggi tipici del racconto, ecc. Hanno insomma derivato dallo Scott alcuni aspetti particolari della loro arte, senza poter essere detti realmente « seguaci » di lui.

Ho voluto soffermarmi su questo punto — che fu sempre ed è ancora insufficentemente studiato — per affermare che se di influenza « scottiana » si può parlare scrivendo dello svolgimento del romanzo storico in Italia, non è neppure il caso di accennarvi — se non per accertamento d'un fenomeno e per utili raffronti — parlando di Alessandro Manzoni. Anzi non è chi ignori che lo stesso Walter Scott ha sentito l'influenza del capolavoro del nostro grande romanziere quando scrisse *La bella fanciulla di Perth*, uscito nel 1828. E questo fatto è, a parer nostro, di tale importanza che non può essere utilmente trascurato: vedremmo perciò volentieri un completo ed esauriente studio sull'argomento, studio che servirebbe a sfatare molti pregiudizi.

Fra i primi romanzieri lombardi, cultori del genere storico, ricorderemo anzitutto G. B. Bazzoni, autore del *Falco della Rupe* e del *Castello di Trezzo*, e Carlo Varese, di Tortona, che scrisse, derivando certamente più dallo Scott che dal Manzoni, vari romanzi dei quali oggi a mala

pena si ricordano i titoli: tra essi vogliamo citare *La Fidanzata Ligure*, notevole per un certo studio di passioni e la *Sibilla Odaleta*, del 1827.

Singolare figura di romanziere fu quel G. Rosini, professore alla Università di Pisa, che scriveva a getto continuo come una fontana e che nessuno prendeva sul serio: si ricorda di lui un racconto su *Luisa Strozzi* perchè gli fece dire che dopo questo suo romanzo il Manzoni non avrebbe osato scriverne più, e un altro, intitolato la *Monaca di Monza*, nel quale il Rosini si proponeva di stendere il seguito delle avventure di Egidio e di Geltrude senza quel velo di prudenza e di castigatezza che ha messo il Manzoni sul famoso capitolo della « signora ».

E questa del Rosini non è la sola disgraziata continuazione dei *Promessi Sposi*: citiamo fra le tante *L'Innominato* del bolognese Luigi Gualtieri e *I Figli di Renzo Tramaglino e di Lucia Mondella* di Antonio Balbiani.

* * *

Era appena compiuta la prima redazione dei *Promessi Sposi*, quando l'amico fraterno del Manzoni, Tomaso Grossi, cominciò a scrivere un romanzo storico che vide la luce soltanto nel 1834 e che resta la sua opera più notevole. Il romanzo del Grossi, benchè dedicato al Manzoni e intenzionalmente derivato dai *Promessi Sposi*, è della più pura maniera dello Scott, se ne togliamo un vasto difetto di fantasia che lo

rende in molti tratti prolisso e inconcludente. I personaggi sono storici, ma soltanto di nome, chè le qualità morali ad essi attribuite appaiono immaginarie, come immaginaria è tutta la favola, nella quale essi agiscono.

Il Grossi nel suo romanzo ha sfruttato anche parecchie situazioni manzoniane: e l'intrigo dal quale è partito è certamente identico a quello del Manzoni, poichè anche qui abbiamo due fidanzati (Ottorino e Bice) le cui nozze sono impedite dall'amore di un potente (Marco Visconti) per Bice.

Una differenza grandissima esiste invece — e naturalmente, a tutto scapito del Grossi — fra la conclusione dei due romanzi: chè la morte di Bice e di Marco Visconti non ha nessun significato ideale, mentre le ultime pagine dei *Promessi Sposi* sono un alto inno alla vita, un vasto insegnamento di virtù, un nobile esempio di verità umana.

Il romanzo del Grossi (l'autore lo definisce: « Storia del Trecento ricavata dalle cronache del tempo ») si svolge negli stessi luoghi del romanzo manzoniano e l'intreccio — non molto ricco, in verità — si può riassumere in brevissime parole: Bice Del Balzo è promessa ad Ottorino Visconti, ma poichè una creatura di Marco Visconti — il Pelagrua — credendo di far cosa grata al suo signore fa rapire Bice e la rinchiude in un castello, Marco va a liberarla: ma arriva troppo tardi. Così può soltanto assistere all'agonia di Bice; ed infine egli stesso è ucciso per tradimento dai fratelli.

Da questo breve riassunto, appare chiaramente che altre situazioni del suo romanzo il Grossi ha imitato da quello del Manzoni: il ratto di Bice per opera del Pelagrua è senza dubbio ricavato dal ratto della Lucia manzoniana tratta in inganno sulla strada di Monza dai bravi dell'Innominato e dalle parole di Egidio; il viaggio di Marco Visconti al castello di Rosate, dove è rinchiusa Bice, per liberarla, ricorda il proposito dell'Innominato che entra nella stanza di Lucia e si lascia commuovere dalle preghiere e dai pianti di costei. E gli esempi potrebbero moltiplicarsi, naturalmente per convenire con coloro che vedono nel *Marco Visconti* di Tomaso Grossi una specie di esagerazione e di caricatura del romanzo del Manzoni: facendo però le dovute riserve per certi punti realmente belli e commoventi che anche oggi riescono a farsi notare attraverso le molte pagine fredde e prolisse. L'esempio del Manzoni fu seguito dal Grossi soltanto idealmente, chè — come abbiamo detto — la forma e la struttura del romanzo sono derivate dallo Scott: chi non ricorda a questo proposito le liriche dei menestrelli che cantano al tremulo suono del liuto? E, più precisamente, chi non ricorda la « Rondinella pellegrina » cantata da Tremacoldo sotto le finestre del carcere di Rosate, dove è rinchiusa Bice?

Del resto lo stesso soggetto medioevale non permetteva al Grossi maggiore libertà, chè se il medio evo non è ritratto nel suo romanzo che con linee anacronistiche e fittizie, la colpa

è piuttosto del genere che dell'autore. Ricordiamo ad ogni modo nel romanzo la bella descrizione di un torneo, efficace se non storicamente esatta, le colorite scene di paesaggio e alcuni episodi caratteristici come quelli dell'annegato e della morte di Bice. La figura sentimentale di Bice — i cui casi hanno fatto piangere e, certe volte, fanno piangere ancora molte lettrici — ricevette però un fiero colpo da una rivelazione dello stesso Grossi, il quale in fine al suo romanzo si è compiaciuto avvertirci che la verginale figura di Bice da lui creata non era storicamente esatta: era null'altro che un suo puro fantasma ideale al quale egli aveva donato innocenza e candore. La Bice della storia — avverte il Grossi — fu realmente una delle molte amanti di Marco Visconti il quale, dopo essersene saziato, la prese a noia e la fece uccidere. Un caso dunque volgare e feroce la cui cognizione raffredda di molto — se ce ne fosse bisogno — gli entusiasmi del lettore del romanzo di Tomaso Grossi.

* * *

Francesco De Sanctis nelle sue *Lezioni sulla Letteratura Italiana nel secolo decimonono* [1], trattando della « Scuola manzoniana » afferma che essa « divenne l'officina di tutto il movimento nazionale italiano; è così che ha avuto i suoi

(1) Raccolte da Francesco Torraca e pubblicate per cura di Benedetto Croce. Napoli, 1897, Morano editore.

poeti, Silvio Pellico e Giovanni Berchet; ha avuto i suoi scrittori politici, Massimo D'Azeglio; i suoi storici, Cesare Balbo; i suoi filosofi, Vincenzo Gioberti e Antonio Rosmini ».

La scuola nazionale, iniziatasi dunque sotto l'influsso manzoniano, è rappresentata nel romanzo da Massimo D'Azeglio; ma a lui — al grande uomo di stato, al cavaliere senza macchia e senza paura — noi vogliamo aggiungere un altro nome: quello di Francesco Domenico Guerrazzi, irrequieta anima di agitatore, poeta e filosofo nel senso più puro delle due parole, che ne' suoi scritti ebbe unicamente di mira quella che fu la legge suprema che inspirò tutta la vita di Mazzini: condurre il popolo italiano alla coscienza del suo diritto e della sua forza. Del resto già il D'Azeglio col suo primo romanzo, *Ettore Fieramosca*, aveva tentato di « mettere un po' di fuoco in corpo agli italiani ». Egli apportava al romanzo storico, già trasformato dal Manzoni e — abbiamo visto come — dal Grossi, una nuova modificazione. Al romanzo storico con intento morale sostituì quello con intento politico, e col consiglio e la guida del Manzoni (del quale era genero), del Grossi e di Cesare Balbo, trasse da un suo quadro famoso rappresentante la « Disfida di Barletta » la materia prima per un racconto in prosa.

L'*Ettore Fieramosca* uscì nel 1833 a Milano e fu accolto con tale entusiasmo che molti affermarono essere il romanzo opera del Manzoni, mentre questi, come è noto, si limitò a correggerne gli ultimi periodi. Il libro era stato scritto

con l'intento di eccitare negli italiani la virtù, già da gran tempo latente, che li spingesse a cacciare una buona volta lo straniero fuori dai confini della patria: e la scelta stessa del tema ne fa fede. La disfida che si svolse nel 1503 a Barletta fra tredici cavalieri italiani e tredici francesi che avevano insultato all'Italia, si chiuse con la completa vittoria degli italiani: come dunque non richiamare nella buia ora presente questo grandioso e glorioso ricordo storico, incitatore delle nuove generazioni per quella lotta che avrebbe cancellato dal suolo patrio ogni orma straniera? Il libro fu scritto contro gli oppressori: naturale dunque che lo scrittore non si dovesse preoccupare di null'altro se non di raggiungere, e a qualunque costo, il suo scopo. Scrivendo del passato il D'Azeglio ebbe di mira l'avvenire, e non si dette pensiero quindi della verità storica se non in quanto potesse meglio favorire il suo fine (1). Il romanzo è sovraccarico di personaggi (il D'Azeglio stesso, più tardi, confessò che molti anche a lui erano sembrati perfettamente inutili), le situazioni s'incalzano e s'aggrovigliano, molte scene hanno anche il non lieve difetto della inverosimiglianza, così che l'opera d'arte, giudicata solamente a questa stregua, in parecchi punti non riesce a salvarsi. Ma il romanzo doveva anzi tutto obbedire alla

(1) Vedi due articoli « La disfida di Barletta » (1874) e « Ancora Barletta » (1875) scritti da Ferdinando Martini pel *Fanfulla*; ora in *Pagine raccolte* (pp. 161-194). Firenze, G. C. Sansoni, editore, 1912.

idea politica e il merito di aver ottenuto ciò non è nè piccolo nè trascurabile. Il protagonista — si chiami pure Ettore Fieramosca — è un italiano del risorgimento: quando sente offesa la sua patria, afferra senz'altro la spada e trascina in campo gli altri dodici compagni che rappresentano altrettante regioni d'Italia. E quando nel campo aperto della sfida i francesi ripiegano battuti e il rinnegato piemontese Graiano d'Asti è gettato di sella mortalmente ferito da un colpo di Brancaleone, un grande grido erompe dall'anima di costui: « Viva l'Italia! ». La disfida di Barletta diveniva così per i lettori del D'Azeglio la promessa d'una prossima lotta per la liberazione. La stessa amante di Ettore, Ginevra, insidiata dal duca Valentino (e sui suoi casi s'impernia quasi tutto il romanzo) prima che Ettore parta per il combattimento afferra per l'elsa la spada di lui e s'augura di potergli essere compagna. E mentre il suo amato combatte ed ella è presso a morire dice al frate che le sta vicino che quando sarà in cielo pregherà per la vittoria delle armi italiane.

Come dunque non avrebbe scosso un libro simile le fibre dei lettori che vedevano nelle condizioni degli italiani, descritte dal D'Azeglio, riflesse le loro misere condizioni; che sentivano da quelle pagine passare dentro la loro anima un grande palpito di fede; che formulavano, leggendo, una generosa promessa d'essere fra i primi ad accorrere quando la Patria avrebbe chiamato? Il valore ideale dell'*Ettore Fieramosca* è dunque così alto che solamente su di

esso a noi era dato soffermarci: abbiamo trascurato l'intreccio del romanzo perchè meglio risultasse il valore di questo: prescindendo anche dalla viva figurazione di certi personaggi, dalla evidenza rappresentativa di certe scene che, senza dubbio, hanno anch'esse contribuito al buon successo dell'opera del D'Azeglio.

A differenza poi del Grossi, i luoghi stessi che nell'*Ettore Fieramosca* richiamano alla mente il Manzoni o lo Scott, hanno sempre un'impronta personale che rivela nel D'Azeglio un artista, un po' sconnesso, sì, e farragginoso, ma un artista. E come tale egli ha creata la figura di « Fanfulla da Lodi » che è divenuto uno degli eroi più cari e più noti al popolo nostro.

La bella figura di Fanfulla reca un vasto movimento anche all'altro romanzo del D'Azeglio: *Nicolò de' Lapi*, pubblicato nel 1841 e dedicato a Tomaso Grossi. In esso l'autore prosegue nel nobile intento di ridestare le sopite virtù degli italiani richiamando alla loro mente gli esempi più gloriosi delle lotte per la libertà, ed ha appunto imperniato il suo romanzo intorno all'epopea dell'assedio di Firenze per opera dei soldati di Carlo V e alla morte di Francesco Ferruccio a Gavinana. Dentro questa cornice puramente storica (e notiamo qui un notevole progresso dal primo romanzo del D'Azeglio verso la tradizione manzoniana) l'autore ha posto i casi di una famiglia popolana fiorentina e ha creato alcune figure di una sorprendente verità umana: basti citare quella della cortigiana Selvaggia purificata dall'amore, non in-

vano da alcuni accostata alla indimenticabile Marion Delorme di Victor Hugo. Anche il *Nicolò de' Lapi* fu una delle letture più favorite degli italiani del risorgimento e — come abbiamo già detto per l'*Ettore Fieramosca* — l'effetto esercitato dal libro sulla mente e sul cuore del nostro popolo è stato uno dei più alti e fecondi di bene.

Il D'Azeglio aveva inoltre incominciato un altro romanzo, *La Lega Lombarda*; ma non lo condusse mai a compimento: da una sua lettera alla cognata Costanza sappiamo però (e ad ogni modo il titolo stesso ce lo direbbe) che la pagina gloriosa della storia dei comuni lombardi aveva offerto al D'Azeglio nuovo argomento per celebrare un'altra volta le virtù eroiche di nostra gente, ad esempio ed incitamento de' suoi contemporanei.

***

Massimo D'Azeglio era stato spinto a scrivere il *Nicolò de' Lapi* dal romanzo di uno scrittore toscano (*L'Assedio di Firenze* del Guerrazzi) uscito già dal 1836 e che aveva provocato un giudizio entusiasta di Giuseppe Mazzini. Ma il Guerrazzi non era alle prime sue armi: alcuni mesi avanti la pubblicazione dei *Promessi Sposi*, aveva scritto la *Battaglia di Benevento*, e già si preannunciava in lui l'uomo che avrebbe voluto meglio « vivere un giorno come un leone che cento anni come una pecora ».

Era l'epoca trionfale del romanticismo che uscito da varie definizioni di scuole entrava eroicamente nella vita, in modo speciale del

nostro popolo: poichè romanticismo significava amore di patria e ribellione contro ogni oppressore, e i primi romantici gemevano, già da alcuni anni, nelle orride segrete dello Spielberg.

Il Carducci ([1]) ha paragonato l'opera di Francesco Domenico Guerrazzi ad un torrente impetuoso che travolge tutto ciò che incontra sulla sua via; ma il Guerrazzi stesso sapeva essere questo il suo destino, passare, cioè, dopo aver rinnovato, non con la sottile persuasione, ma con la violenza che ha pur sempre del grandioso e del tragico. Ed egli affermava ad un amico francese: « Le mie opere sono lavori d'assedio. Finito l'assedio saranno distrutte. Io non ne ho mai dubitato. Ma che importa? Passi dunque l'opera mia, se essa, come tempesta, ha fulminato i nemici, scosso i vili, spazzato l'aria dalla minaccia delle nubi ».

Il carattere dell'arte del Guerrazzi non è del resto che un esatto riflesso della sua vita: dal padre apprese ad odiare i tiranni e quando col padre stesso venne una volta a contesa fuggì da casa e non volle cedere per il primo, assoggettandosi poi per vivere a fare il correttore di bozze in una tipografia. E il suo gusto letterario si era formato mediante il dono paterno di una cassa piena di libri. « Dentro quella confusione di opere — scrive Paolo Orano ([2]) — egli trovò l'indefinibile caos intellettuale di cui sono

([1]) In *Opere* (II; 423-437).

([2]) *Francesco Domenico Guerrazzi*: nell'opera *I Moderni*. Milano, Treves, 1908.

materiati poi i suoi scritti. Omero stava accanto alla signora Radcliff, l' Ariosto a Passavanti, Voltaire a Bacone, le Mille e un Giorno a Ossian, Dante ai libri di viaggi e ai trattati di scienze naturali. Una pagina, un periodo, una frase di un qualsiasi scritto di Guerrazzi sanno di tutti questi libri ». Ma il suo grande amore era Byron, del quale tradusse in prosa i poemetti *Parisina* e *Oscar d'Alva*. Da lui il Guerrazzi trasse quella prosa poetica che informa quasi tutti i suoi romanzi e che — è d' uopo riconoscerlo — ha servito mirabilmente allo scopo che lo scrittore si era proposto.

Il Guerrazzi, dopo mille avventure, era riuscito a laurearsi in giurisprudenza all' Università di Pisa e s' era ritirato ad esercitare l'avvocatura nella natia Livorno, con quanto suo disgusto per la professione scelta è lecito arguire dalle lettere piene di lamenti ch' egli scriveva in quel tempo agli amici. Ma la professione non gli impedisce di lottare e di scrivere, attirandosi severe misure coercitive dalle autorità politiche e dalla censura.

Abbiamo già accennato al romanzo giovanile *La Battaglia di Benevento*, scritto a vent' anni, nel quale è maggiormente visibile l' influsso byroniano non meno di quello dello Scott: molte scene del *Quintino Durward* trovano piena rispondenza in altrettante del primo romanzo del Guerrazzi e non vi ha lettore men che accorto che ponendo a raffronto le due opere non sappia a prima vista ravvisarne i diversi punti di contatto. E — come il Manzoni — anche il Guer-

razzi (curiosissima coincidenza che non è possibile non rilevare) finge di avere attinto per questo suo romanzo da una anonima cronaca del tempo, e nel porre in capo a ciascun capitolo alcuni versi a mo' di epigrafe (seguiva in ciò lo Scott) ricorre spesso all'*Adelchi* e al *Conte di Carmagnola* e, alcuna volta, anche ai *Lombardi alla prima Crociata* di Tomaso Grossi.

Nel 1834 il Guerrazzi è arrestato e rinchiuso nel forte della Stella a Portoferraio: colà nacque il più forte romanzo del nostro scrittore, l'*Assedio di Firenze*, pubblicato a Parigi sotto lo pseudonimo di Anselmo Gualandi, e col quale il Guerrazzi — più ancora che con la *Battaglia di Benevento* — gettava le basi di una nuova forma di romanzo storico: infatti il Guerrazzi tendeva a farsi capo di una scuola toscana che fosse politicamente in contrapposto alla scuola del Manzoni: mentre questa proclamava l'alto valore morale della speranza e della rassegnazione, il Guerrazzi voleva che si operasse con energia ed audacia. E di questi sentimenti sono pervasi tutti i suoi scritti, per i quali era naturale fosse presa d'invincibile amore la gioventù italiana.

Le vere fonti guerrazziane sono piuttosto da ricercarsi fra i poeti che fra i prosatori: oltre al Byron, influirono su di lui lo Schiller e la prosa poetica e fantasiosa dei *Martiri* di Chateaubriand, e, fra i nostri, le tragedie dell'Alfieri e del Niccolini. Lo stesso Guerrazzi ha dichiarato di aver voluto scrivere « poemi in prosa », e la *Battaglia di Benevento* ne è senza

dubbio l'esempio più tipico. L'*Assedio di Firenze*, invece, è sopra tutto notevole per il caldo, irruente amor patrio che lo ispira. L' autore lo compose « non potendo combattere una battaglia » e, pieno di questo spirito, è riuscito a farci sentire in esso lo stridore delle catene a lungo trascinate da un popolo schiavo e l' immenso anelito verso la libertà; anelito che, qualche volta, si muta in cupa disperazione. Per questo il romanzo del Guerrazzi è senza dubbio superiore al *Nicolò de' Lapi* del D'Azeglio che pure si svolge dentro la medesima cornice storica. Ma per il Guerrazzi l' azione storica costituisce la parte essenziale del romanzo, e le figure storiche dei difensori di Firenze — il Ferrucci, Michelangelo, il Machiavelli, l' Alamanni — hanno nell' azione parte preponderante. Altri romanzi scrisse poi il Guerrazzi (*Veronica Cybo, Isabella Orsini, Il Marchese di Santa Prassede, Beatrice Cenci, L' Assedio di Roma, Pasquale Paoli*), ma non giunse più alle altezze che aveva toccate con l' *Assedio di Firenze*. Questo romanzo fu uno dei più letti dalla gioventù italiana e contribuì a preparare l' anima di essa agli epici ardimenti del '48.

In altri scritti posteriori il Guerrazzi mise maggiormente in evidenza una certa vena umoristica che nei romanzi storici era rimasta soffocata dalla tragicità della narrazione: basterà citare, trascurando gli altri, la *Serpicina* (1847) e il *Buco nel Muro* (1862), nel quale ultimo alcuni critici hanno ravvisato influssi dello Sterne, di Gian Paolo Richter e di Arrigo Heine.



Massimo D'Azeglio e il Guerazzi segnano per il romanzo storico italiano un periodo di rinnovamento che poteva svolgersi soltanto presso noi per le nostre speciali condizioni politiche. Ma, dopo essi, nessun altro nome ha saputo uscire dall'ombra e nessun'altra opera ha lasciato ricordo di sè, e tanto meno ha avuto influenza sugli avvenimenti della nostra patria.

Dobbiamo invece, riallacciandoci alla tradizione manzoniana, fare cenno di un romanzo di Cesare Cantù, *Margherita Pusterla*, che Silvio Pellico ha qualificato il romanzo più popolare in Italia dopo i *Promessi Sposi*. Il tempo, è vero, non ha confermato il giudizio del letterato piemontese, ma è innegabile che il romanzo del Cantù fu accolto al suo apparire con un favore straordinario, superiore certamente ai suoi meriti reali. Il Cantù non si preoccupò troppo di rispettare la storia, e il suo libro ribocca di anacronismi, qualche volta ingenui e grotteschi. Egli però scrisse sopra tutto in omaggio alla morale e alla tradizione cattolica, e nella figura di frate Buonvicino ha cercato di rappresentare la forza del sentimento religioso sulle passioni, il che non gli è sempre riuscito, come accade a coloro che in un'opera d'arte vogliono sostenere una tesi. Un lato curioso di questo romanzo sono le rappresentazioni terribilmente veriste di alcune scene di crudeltà che davvero non hanno nulla da invidiare a certe pagine del Guerrazzi, spi-

rito così diverso dal Cantù e così potente. Certi accenni alla patria e alla libertà contenuti nel romanzo del Cantù hanno persuaso il Brofferio a collocare questo libro fra i « patriottici »: ma da questo lato il valore ideale di esso è nullo e lo stesso pubblico che aveva fatto al romanzo del Cantù una trionfale accoglienza, finì col dimenticarlo ben presto. Oggi infatti la *Margherita Pusterla* appartiene soltanto.... alla storia.

Un fratello di Cesare Cantù, Ignazio, scrisse nel '44 un romanzo, *Il Marchese Annibale Porrone*, e romanzi scrissero pure Achille Mauri e Nicolò Tommaseo: ma non conviene richiamare alla vita umili creature già morte da un pezzo. Nè un cenno speciale faremo del gesuita Antonio Bresciani che in certi suoi libelli a foggia di romanzi vituperò quanto di più santo è nell'anima d'ogni italiano: il nome della patria e la grande storia del suo riscatto.

Citiamo piuttosto con riverenza il nome di un esule, Giovanni Ruffini, che scrisse in inglese vari romanzi, fra i quali particolarmente notevole *Lorenzo Benoni* e — ancora vivo e ammirato — *Il Dottor Antonio*, nel quale sono pagine a volta fresche e deliziose, a volta generosamente irruenti. E accanto a questo abbiamo un altro bel romanzo nei *Cento Anni* di Giuseppe Rovani, specie di vasto racconto ciclico che va dalla pace di Acquisgrana alla cacciata degli austriaci da Milano. Il Rovani appartiene a quella « bohême » lombarda della quale fecero parte Emilio Praga e il fantastico novelliere Iginio Tarchetti, e infatti nei *Cento Anni* è un largo riflesso della

scapigliata vita di quel tempo nella capitale lombarda.

Altri romanzi storici scrissero in quel tempo Antonio Rusconi (più noto come traduttore di Shakespeare), il bresciano Lorenzo Ercoliani, autore dei *Vairassori Bresciani* e del *Leultelmonte*, Antonio Zanolini, Girolamo Orti, Cesare De Langer, il Bulgarini, il Mini, il Trevisani, il Carraresi, il Viganò, Ferdinando Petrucelli della Gattina, il Colleoni, il Di Cesare, Agostino Ademollo, Benedetto Castiglia, Giuseppe Tigri, Antonio Ranieri (l'intimo amico del Leopardi al quale appunto dedicò il suo racconto *Ginevra*), Roberto Carrer, Terenzio Mamiani, Gaetano Barbieri, e altri e altri molti che il tempo ha inesorabilmente sommerso in una vasta onda d'oblio.

***

Il nostro breve e sintetico studio sul romanzo storico italiano, che s'è aperto con l'eco del capolavoro di Alessandro Manzoni, si chiude con un altro vasto, complesso, originalissimo libro: *Le confessioni di un ottuagenario*, di Ippolito Nievo. E forse il posto di questa opera non era qui, quasi a conclusione d'un genere e di una scuola, ma sì bene all'avanguardia d'un movimento letterario che si va preparando in Italia dopo la metà del secolo decimonono, primo fra i romanzi d'a alisi acuta e profo.da che, sull'esempio degli scrittori francesi, prendono in questo tempo a coltivare moltissimi nobili ingegni nostri.

Aveva già il Guerrazzi dato esempi notevoli nei suoi romanzi di un certo studio di caratteri e di passioni, apportando al romanzo storico degli « stenterelli manzoniani », oltre che un mutamento nell'indirizzo ideale — come aveva fatto in una col D'Azeglio — anche un profondo mutamento nello studio dei personaggi: non abbiamo più le indecise e incolori figure che compaiono nel romanzo di Tomaso Grossi e — per citare un altro nome, diremo così, rappresentativo — in quello di Cesare Cantù. I personaggi del Guerrazzi sono invece vive creature che urlano, che spasimano, che si disperano — e forse con una monotonia esasperante — che, in una parola, ci rivelano l'intima essenza della loro anima. E se pure non sempre le loro passioni e i loro sentimenti ci sembrano così diligentemente studiati da dare ai personaggi stessi una impronta di verità, tuttavia lo sforzo del Guerrazzi è tanto più notevole in quanto egli precorre i tempi e, pur restando nella cerchia assoluta del genere storico, ne trascende in qualche modo i limiti, sì da poter avere un legame ideale con alcuni dei romanzieri che verranno assai dopo.

Abbiamo detto questo, non perchè vogliamo istituire un paragone, che non potrebbe sussistere, fra l'arte del Guerrazzi e quella di Ippolito Nievo: chè, se non vi fosse altro, i caratteri formali dell'uno e dell'altro sono assolutamente opposti; difatti, quanto il Guerrazzi è manierato, gonfio, retorico, altrettanto il Nievo è semplice, limpido, schietto: e dai suoi periodi sprizzano

vive scintille di spirito e di brio, mentre pur palpita in essi un alto senso di vita. Tuttavia l'esempio del Guerrazzi non è inutile a giustificare il posto che noi diamo qui ad Ippolito Nievo: poichè il suo romanzo, pur differenziandosi totalmente dai romanzi storici sin qui studiati, rientra nell'orbita di questo genere, sia per gli avvenimenti che narra, sia per il simbolo che molti vi hanno veduto.

Il romanzo del Nievo portava dapprima, secondo l'intenzione dell'autore, il titolo *Confessioni di un Italiano*, ma nell'edizione fiorentina, curata sei anni dopo la morte dell'autore dalla Fuà Fusinato, la parola « italiano » fu mutata in « ottuagenario » per non lasciar credere che si trattasse di un libro politico: così almeno dissero gli editori a giustificazione del mutamento.

Il Nievo immagina che Carlo Altoviti, un ottuagenario, narri nel 1858 tutta la sua vita: dalla fanciullezza trascorsa nel castello di Fratta, alla vecchiaia che seppe le epiche lotte dei veneziani per la libertà. Nel romanzo sono esposti tutti gli avvenimenti dallo scorcio del '700 agli albori della nostra redenzione e alla sua prima e breve pagina di storia che si chiude con la giornata di Novara. Dentro questo grandioso quadro di vita nazionale si agitano mille diverse figure rappresentate con verità e con profonda efficacia, sì che le *Confessioni* sono senza dubbio uno dei migliori romanzi che siano stati scritti in Italia durante questo periodo, e forse il solo che si possa degnamente accostare ai *Promessi Sposi*.

Nel romanzo del Nievo vi sono elementi autobiografici in quantità non trascurabile; ma non è certo questo il carattere che differenzia l'opera dalle molte altre già note. Esso va ricercato piuttosto, come abbiamo accennato, nella qualità d'osservatore profondo e analitico che il Nievo dimostra. Nei precedenti romanzi storici, se ne eccettuiamo in parte il Guerrazzi, l'autore non approfondiva mai l'esame dell'anima e dei sentimenti dei suoi personaggi ed anche l'unica passione che doveva dare movimento e vita al romanzo, l'amore, era osservata nella sua apparente semplicità, senza che lo scrittore si sforzasse mai di scomporla e di analizzarla. Gli innamorati del romanzo storico sono sempre ad un modo: o furiosi o languidi; fuori di qui non c'è via di scampo! Il Nievo arriva invece a disegnare nelle sue creature delle persone completamente moderne; le loro anime sono vaste e complesse, e l'autore, indugiandosi nell'esame, dà ad ognuna i caratteri e i sentimenti suoi propri, con una abilità e una verità sorprendenti. Gli innamorati del romanzo del Nievo (e citiamo soltanto i protagonisti: Carlo e Pisana) sono ben lungi dall'essere foggiati secondo l'esempio di quelli dei precedenti romanzi storici: la loro vita si svolge con tutti i caratteri della verità rappresentata da un grande artista, le loro anime sono complesse, mutevoli, incoerenti spesso nelle loro esplicazioni, come è complessa, mutevole, incoerente l'anima umana. Che più? Il romanzo del Nievo entra nella vita interiore e privata della società di cui narra

gli eventi, mentre sappiamo che il romanzo storico non ha ritratto che i caratteri esteriori di un'epoca, senza penetrarne lo spirito. E se si pensa che il Nievo scrisse questo romanzo a ventinove anni, vien fatto di chiederci quale grande artista avrebbe avuto la letteratura italiana se la morte non lo avesse rapito tragicamente seppellendolo — come il grande Shelley — nelle azzurre onde del Tirreno, mentre egli ritornava dalla Sicilia dove era andato a raccogliere i conti della spedizione dei Mille di cui aveva fatto parte combattendo a fianco di Garibaldi e conquistandosi il grado di colonnello.

Nel romanzo del Nievo alcuni hanno visto una allegoria dell'Italia rappresentata nel personaggio della protagonista: Pisana, la donna sensuale, appassionata, e pur eroica nel sacrificio. I casi della protagonista sarebbero i casi della nostra Patria che, appunto nell'epoca in cui Carlo Altoviti scrive le sue confessioni, si era raccolta, dopo lunghi anni di lotta, chiusi dalla disfatta di Novara, in un periodo di tregua e di aspettazione. E che tale fosse l'intento del Nievo nello scrivere il romanzo a noi non ripugna credere. Comunque, la sua opera è tuttavia un inno alla patria della quale egli, come Goffredo Mameli, fu soldato e poeta e per la quale diede, a ventinove anni, la vita!

Al romanzo di Ippolito Nievo si ricollega per vari aspetti il romanzo d'un altro garibaldino: *Le Rive della Bormida* di Giuseppe Cesare Abba, romanzo dimenticato dal pubblico, ma

per fortuna nuovamente raccolto qualche mese fa in volume dall' editore Zanichelli, con una notevole prefazione del compianto Dino Mantovani al quale già spetta il merito d'aver fatto conoscere Ippolito Nievo agli italiani. Il romanzo di Giuseppe Cesare Abba narra un episodio della prima invasione dell' esercito della repubblica francese nel Genovesato e nelle Langhe durante il 1794. Vi appaiono — anche se di scorcio — Napoleone e Vittorio Amedeo III, e vi è sommariamente descritta la battaglia di Dego nella quale gli invasori sconfissero l'esercito austriaco del generale Walliz, venuto in soccorso del « vecchio Piemonte ». Su questo sfondo storico è disegnata una delicatissima trama: i casi di un giovane preso dalle nuove teorie rivoluzionarie che vede andar sposa a un ufficiale austriaco la donna amata.

I punti di contatto ideale fra il romanzo dell' Abba e quelli del Nievo sono forse maggiori di quanto si supponga, poichè i due valorosi avevano comune la grande bontà dell' anima, la schiettezza del sentimento, la facoltà osservatrice e narratrice. Ma sono più legami intimi che reali, di pensiero più che di forma, così che il libro dell'Abba non ha somiglianze letterarie o stilistiche con quelle del Nievo: e inoltre sappiamo che il Nievo scrisse un vasto romanzo ciclico (per questo lato gli sono più vicini i *Cento Anni* del Rovani), la storia di quasi un secolo di vita italiana, mentre l'Abba si è limitato a narrare delle vicende che si compiono in un assai breve volgere di tempo. Il

valore del romanzo dell'Abba è però altissimo: le cose che egli racconta sono cose vedute e vissute e che, come tali, avvincono il lettore. Il Piemonte ch'egli ci descrive è realmente il vecchio ferreo Piemonte in lotta con le incalzanti correnti novatrici che vengono di Francia: è il Piemonte che ispirerà qualche anno più tardi a Giosuè Carducci la sua mirabile ode sulla *Bicocca di san Giacomo.*

Certamente questa nuova edizione del romanzo dell'Abba rivelerà al pubblico un altro lato, non meno nobile e alto, della attività letteraria di lui. Col suo nome — accanto al nome di Ippolito Nievo — si chiude degnamente la vicenda del romanzo storico in Italia. Ambedue soldati e poeti, diedero alla Patria tutto: e l'Abba, dopo le glorie della spedizione di Garibaldi, si raccolse nella sua nobile missione di educatore nella quale perseverò sino all'ultimo giorno di sua vita. Così resta la sua salda figura di patriota e di maestro accanto alle lapidarie figure dei suoi eroici commilitoni ch'egli ha eternato — dice il Marradi — nel bronzo delle sue pagine a colpi di spada garibaldina.

* * *

Il romanzo storico finisce così dopo una lunga serie di vicende che lo portarono ad essere, nell'ultimo periodo del suo svolgimento, forse più prossimo e più degno del grande esemplare dal quale aveva mosso il suo cammino. Il romanzo storico del Manzoni fu falsato

dai suoi seguaci che, non avendo il genio e l'abilità del Maestro, l'avrebbero condotto a certa ed immediata fine se non fossero state le speciali condizioni della nostra vita politica che gli ridiedero vigore, rinnovandolo. Massimo D'Azeglio e il Guerrazzi sono — abbiamo visto — i propulsori di questo rinnovamento e fecero dei loro libri opera di propaganda, destinata specialmente alla gioventù dalla quale dovevano venire la salvezza e la redenzione della nostra Patria languente, dopo il dominio secolare francese e spagnuolo, sotto il giogo austriaco.

Ma era naturale che compiuta la sua via e ottenuto lo scopo, il romanzo storico rinnovato dal D'Azeglio e dal Guerrazzi dovesse aver fine: mentre questo genere cade nelle ombre del tempo, una nuova via s' apre al romanzo italiano che si rinnova un' altra volta attingendo la sua forza agli spiriti e alle forme dei nuovi romanzi francesi. Alla storia si sostituisce l'analisi, al quadro grandioso di un' epoca o d' una gesta lo studio e la rappresentazione d' un' anima: e gli scrittori traggono dalla vita del loro tempo e dalla propria esperienza i documenti « umani » per la loro opera d' arte.



CAPITOLO SECONDO

IL ROMANZO E LA VITA

Il realismo in Francia ed Emilio Zola — L'evoluzione artistica di Giovanni Verga e il ciclo dei «Vinti» — Luigi Capuana — Federico de Roberto — Matilde Serao — Due novissimi romanzieri regionali: Grazia Deledda e Antonio Beltramelli.

Assai prima che in Italia fiorisse e si svolgesse il romanzo storico, avevamo avuto un classico esempio di studio di passioni nelle *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, incarnazione italica del Werther goethiano. Il romanzo epistolare del Foscolo fu il primo dei moderni romanzi italiani: e il genere, messo su questa via, si sarebbe indubbiamente sviluppato se, come abbiamo visto, nei primi anni del secolo decimonono non fosse sorto all'orizzonte il romanzo storico, forte degli esempi di Walter Scott, rinnovato ed esaltato dal capolavoro manzoniano.

Si apre quindi nella storia dello svolgimento del romanzo in Italia una grande parentesi: quella del genere storico; oltre la quale, a noi

pare, il tentativo psicologico del Foscolo si ricollega con le affermazioni della nuova scuola. Nuova? non è in tutto esatto l'affermarlo. Tacendo del Manzoni, immenso colosso che vive di vita propria, non forse un primo studio di passioni abbiamo incontrato nei romanzi del Guerrazzi? Era, è vero, una analisi superficiale, che giungeva spesso da premesse esatte a conclusioni assurde (il carattere dell'arte del Guerrazzi sta tutto qui, poichè egli era soltanto preoccupato d'ottenere dai suoi personaggi un valido appoggio per l'opera politica che, scrivendo, compiva); ma, pure imperando sui gusti e sulla moda letteraria il genere storico, si notava sin dagli anni più belli del romanticismo presso di noi, un sensibile movimento verso quelle correnti che da qualche tempo si erano formate in Francia e che avevano condotto dalla *Notre Dame de Paris* dell'Hugo, passando attraverso la passione lirica e la sentimentalità di George Sand, al realismo del grande Balzac.

Il romanzo storico di Francia era stato una « parentesi » assai più breve che da noi, poichè, naturalmente, colà non avevano concorso a sostenerlo in vita quelle speciali condizioni politiche che in Italia abbiamo notato. Gli stessi cultori del romanzo storico in Francia (citiamo, a caso, oltre a Victor Hugo, Alessandro Dumas e Alfredo de Vigny) preferirono il più delle volte svolgere nei loro libri piuttosto tipi di invenzione; e d'altra parte il loro romanzo storico era assai diverso, per non dire dal nostro, da quello di Walter Scott: basterà citare a questo proposito

un altro romanzo dell' Hugo, *Han d'Islande* (1823) che è considerato dai più come appartenente al genere storico e che, invece, è quanto di più fantastico si possa immaginare.

Il Balzac cominciò presto a essere noto in Italia: fin troppo presto forse, poichè si temeva che il suo canone artistico, denso, in fondo, di scetticismo, avesse facile presa sulle anime dei nostri giovani: i quali, proprio allora, dovevano prepararsi in una poetica vigilia di sacri entusiasmi agli ardimenti del nostro riscatto che non erano più lontani. Ma, nonostante i giudizi e i consigli degli avversari, l'arte di Balzac si faceva strada presso di noi: e con lui sopraggiungeva una coorte di scrittori, nella quale il Sainte-Beuve, il Sue e il Flaubert occupavano i posti migliori. Nel 1840 usciva un romanzo di Nicolò Tommaseo, *Fede e Bellezza*: era un minuzioso lavoro d'analisi, del quale Carlo Cattaneo, che ne fu il primo critico, fece subito notare i difetti e le fonti. E queste, naturalmente, erano da ricercarsi nella contemporanea letteratura francese: anzitutto nel noto romanzo del Sainte-Beuve, *Volupté*, e poi, senza distinzione, nei libri della Sand, di Balzac e degli altri scrittori francesi. E dopo il Tommaseo, Giulio Carcano scriveva la storia di *Angiola Maria*, cercando, per quanto era concesso alle sue gracili forze, di ritrarre la vita del suo tempo e le sventure d'una onesta fanciulla. Più direttamente da Balzac derivano forse le novelle di Francesco Dall'Ongaro e del Thouar: in esse infatti è evidente lo sforzo di rendere il con-

trasto che domina nella nostra società fra ricchi e poveri, e le ingiustizie e le miserie che ne sono documento d'ogni giorno. Ma che altro sono questi se non tentativi senza conseguenze che indicano piuttosto la vana ricerca che la valida affermazione? A questi nomi potremmo, se mai, aggiungere quelli del Brofferio, del Bersezio e di Cleto Arrighi: ma il genere che aveva dato in Francia dei capolavori non ha dato presso noi che piccoli frutti e forse esso non era ancora abbastanza elaborato e assimilato dalle menti dei nostri scrittori che si dibattevano tuttavia sotto le strette della gloriosa tradizione romantica dalla quale sorgeva allora la Patria libera.

***

In Francia il romanticismo era ormai già morto da un pezzo: ma il distacco fra le vecchie dottrine romantiche e le nuove affermazioni naturaliste era stato assai poco avvertito, poichè la trasformazione si era compiuta nell'opera di un solo scrittore che, partito dal romanticismo più puro, ne aveva lasciato lungo la via tutti i dogmi tradizionali. È questi Gustavo Flaubert, lo scrittore che per le stesse condizioni dell'epoca in cui visse (dal 1821 all'80) riflette nelle diverse forme della sua arte l'evoluzione dalla vecchia alla nuova scuola. In lui il romantico e il naturalista si fondono e, se pure alla critica può essere dato di distinguere nettamente le due tendenze artistiche, vi è tra esse un sot-

tile legame intimo che spiega l'evoluzione dello scrittore non come un fenomeno puramente letterario, ma come un bisogno dell'uomo e del suo tempo. La biografia stessa del Flaubert ce ne dà numerosi esempi: e da essa sappiamo che, invariabilmente, nello svolgimento dell'attività artistica di questo romanziere, a un'opera romantica succede sempre un'opera naturalista e che fra esse sono tanti punti di contatto che l'una è sempre la logica integrazione dell'altra. Ora ci preme affermare subito (e lo dimostreremo a suo tempo) che questo fenomeno è perfettamente riflesso nell'opera del più grande scrittore naturalista sorto fra noi: Giovanni Verga. E si badi che egli aveva eletto a suo immediato maestro Emilio Zola, il più valido, sì, ma anche, cronologicamente, l'ultimo assertore in Francia del naturalismo.

Trascurando le altre opere del Flaubert, basti notare che il suo più celebre romanzo naturalista *Madama Bovary* è del 1857: dopo di esso vengono *Salammbò* (1862), romantica rappresentazione dell'assedio di Cartagine, *L'éducation sentimentale*, che si ricollega alla *Bovary*, e infine nel 1874, *La tentazione di Sant'Antonio*, opera grandiosa e drammatica ispirata dal *Faust* di Goethe e, quindi, essenzialmente romantica. L'influenza esercitata da Flaubert fu così grande che da lui muove tutta la scuola realista francese: Maupassant, i due fratelli De Goncourt, Alphonse Daudet e, infine, il più grande teorico del naturalismo, Emilio Zola, derivano direttamente da lui.

Per lo studio del romanzo in Italia, noi dobbiamo fermarci alquanto su quest'ultimo, trascurando gli altri, poichè a lui si sono ispirati gli scrittori di romanzi naturalisti, sorti tardi presso di noi, quando già il genere, in Francia aveva dato tutto ciò che poteva dare. Il « credo » della scuola naturalista fu esposto e difeso dallo stesso Zola in un'opera di critica letteraria, *Le roman expérimental*, nella quale il grande romanziere pone alla prova del fuoco — alla prova cioè, della dialettica — i postulati della sua dottrina. Come è noto, Zola applica il metodo sperimentale all'arte e alla letteratura così com'era stato applicato negli studi scientifici; opera sui suoi personaggi, sulle loro passioni, sulla loro anima, sull'ambiente che descrive, alla stessa maniera con la quale il fisiologo opera sui corpi sottoposti al suo coltello anatomico. Il passaggio dal romanticismo alla nuova scuola è dunque grandissimo: mentre prima aveva trionfato la pura fantasia dello scrittore, ora soltanto l'osservazione e l'esperimento hanno valore in arte.

Questo principio fondamentale della scuola naturalista, fu dallo Zola applicato e svolto in tutta la sua vasta e complessa opera letteraria: per lui la letteratura acquista una grande funzione sociale. I suoi avversari, naturalmente, lo accusarono di aver creato dei tipi di una profonda inverosimiglianza, di essere stato quasi sempre, un assolutista e un semplicista. Ma la scienza — che è venuta in soccorso del letterato — ha dimostrato con esempi luminosi che

l'opera dello Zola era profondamente scientifica ed umana, che i suoi tipi erano tratti dalla realtà della vita e che egli — come ha scritto Scipio Sighele — ha intuito il legame intimo e indissolubile, non solo fra tutte le varie e diverse forme di degenerazione, ma fra il germe ereditario e l'ambiente [1]. Il Sighele reca molti esempi di casi realmente avvenuti che corrispondono ad altri rappresentati dallo Zola ne' suoi romanzi. Ne citiamo uno solo, ma caratteristico: quando apparve il famoso romanzo *La bete humaine*, i critici si trovarono concordi nell'accusarlo di inverosimiglianza poichè — dicevano — è contrario alla verità quell'ammasso di delitti in un periodo di tempo e in uno spazio così ristretto. (È noto infatti che il romanzo si svolge sulla strada ferrata da Parigi a Rouen dove, nel breve giro di tre mesi, avvengono cinque omicidi, un suicidio e uno spaventoso disastro ferroviario: e tutti questi delitti si svolgono sempre in una stessa località e vengono compiuti quasi tutti con lo stesso coltello). Il Sighele, confutando le ragioni addotte dagli avversari dello Zola a sostegno della taccia di inverosimiglianza da essi affibbiata al romanzo, cita uno studio da lui compiuto in un paese della provincia di Roma dove i delitti di sangue, da circa cinquant'anni avvenivano sempre e conformemente in un unico luogo, e conclude il suo studio chie-

---

[1] Scipio Sighele, *Letteratura tragica*: I delinquenti nei romanzi di Emilio Zola; pp. 145-194. Milano, Treves, 1906.

dendosi se non sia il caso di ammettere scientificamente anche un « atavismo dei luoghi ». Ora, senza voler rispondere alla domanda del Sighele, ci basta constatare come la scienza positiva abbia riconosciuto fondati i tipi di delinquenti dello Zola e rispondenti alla realtà gli ambienti nei quali si svolgono le loro tristissime gesta: per concludere che anche oggi — dopo un lungo ed afoso periodo di idealismo, di spiritualismo, di simbolismo, e via dicendo — la sola arte che vive è quella che attinge la sua forza alle pure fonti della realtà. Non facciamo qui la questione, tanto dibattuta, se lo Zola sia stato invero colpevole di aver dipinto soltanto i lati turpi della vita; poichè e la questione stessa, in arte, ci pare storicamente sorpassata e, d'altra parte, essa non potrebbe venire trattata ampiamente in uno studio, che deve essere obbiettivo, sul romanzo italiano. Ci basta l'avervi accennato perchè intorno ad essa, per molti anni, si accesero vive polemiche (la cui eco dura tuttora) nel nostro e negli altri paesi.

La dottrina naturalista fu applicata dallo Zola in modo speciale nella serie dei « Rougon-Macquart », in cui egli descrive i fenomeni della eredità: una famiglia originaria produce in un dato periodo di tempo una vasta catena di altre famiglie, una rete numerosa di individui; i quali, anche dopo molti anni, se pure appaiono a prima vista diversi l'uno dall'altro, sottoposti all'analisi e all'esperimento si rivelano legati gli uni agli altri per eredità, senza scampo. Una isterica è la capostipite — diciamo

così — dei Rougon-Macquart. E la malattia dell'ava si svolge grado a grado in tutti i discendenti, i quali diventano così libertini, alcoolizzati, pazzi, maniaci, ecc. Tutto ciò si svolge nei varii ambienti dei numerosi romanzi che formano la serie dei « Rougon » e tutto è scientificamente pesato, documentato, dimostrato. A questa serie seguirono poi quella delle *Trois Villes* (Parigi, Lourdes e Roma) e dei *Quatre Evangiles* (incompiuti) dove la teoria è sempre più ampiamente svolta con un particolare morale che ispirava direttamente l'autore. Poichè è noto che Emilio Zola, descrivendo le turpitudini umane, aveva sempre di mira un altissimo ideale avvenire di virtù, di giustizia e di fratellanza. Questo uomo che penetra con la sua mente fin dentro le piaghe più ributtanti della società attuale e che le descrive crudamente, senza veli così come le ha viste, non è il pessimista che potrebbe supporsi: egli ci dà invece, un nobile esempio di fede, egli è un idealista nel senso più puro della parola. Vede il male, lo analizza, lo descrive minutamente, ma per concluderne non che l'umanità è destinata a uccidersi da sè stessa, sibbene per dirle che deve da sola trovare la virtù di redimersi e di salvarsi.

***

In Italia tutte le dottrine della scuola naturalista si diffusero relativamente tardi e quindi anche tardi diedero i loro frutti. Bisogna giungere, per trovarne i primi esempi, al Verga, il

quale si è ispirato direttamente allo Zola. In Giovanni Verga noi riscontriamo tosto quel fenomeno che abbiamo notato in Gustavo Flaubert: egli passa da una prima tendenza *insensibilmente* romantica, al realismo più schietto. E come per questo fenomeno, trattando del Flaubert, non si poteva trovare spiegazione se non esaminando il carattere stesso e i sentimenti dell' artista nei quali si alternavano le tendenze secondo i diversi periodi della vita e con un certo ordine fisso, nel Verga invece il fenomeno può spiegarsi, e si deve anzi spiegare, con l' influsso esercitato dalla nuova scuola su di lui che per carattere e per sentimento era disposto a ricevere l' influsso stesso ed a elaborarlo.

Prendiamo un esempio tipico della prima maniera del Verga: *La storia di una Capinera* (si tratta di una monaca: il romanticismo c' è anche nel titolo): una giovane siciliana è costretta dai parenti ad entrare in un monastero mentre una sua sorella sposa l' uomo da lei prima amato: a poco a poco il dolore l' uccide. Il Verga ha svolto l' argomento in altrettante lettere che la monaca innamorata scambia con una sua amica. Ma già fin d' allora, attraverso il fatto e lo svolgimento, l' uno e l' altro del più schietto romanticismo, (così che l' uno richiamava la *Ildegonda* del Grossi e l' altro l' *Ortis* del Foscolo) si notavano nel Verga notevoli doti di sincerità, e d' altra parte l' autore stesso confessava d' aver tratto la trama del suo romanzo da una storia realmente accaduta in Sicilia. Prima della *Capinera* aveva del resto il Verga

scritto un altro romanzo di contenuto essenzialmente romantico: *Una peccatrice*, nel quale sono scene a forti tinte. La protagonista finisce per morire avvelenata mentre sta suonando al pianoforte una romanza. L'evoluzione dell'artista si andava dunque già compiendo sino da questi primi saggi, fra i quali è da annoverare anche l'*Eva*, in cui la crisi latente dell'artista è meglio visibile che negli altri due libri citati. Ma il passo decisivo che lo condusse al verismo, il Verga lo compì con *Nedda*, una novella siciliana nella quale è descritta una scena di vita popolare con colori vivissimi. Fu il primo passo, abbiamo detto, ma fu il decisivo.

Il Verga però accettando i postulati della scuola naturalista francese non ne applica il metodo essenzialmente sperimentale nella analisi di passioni e di follie, come i De Goncourt e lo Zola: egli diventa un artista essenzialmente regionale e nei suoi romanzi descrive la realtà della vita che vivono il popolo e la borghesia della sua Sicilia: in questa cerchia di personaggi il Verga esercita la sua potenza d'analizzatore; e i romanzi che scrive — se non formano un vasto ciclo logico come quelli dello Zola — hanno però una grandiosità di visione della quale, dopo di lui, non si avranno più esempi in Italia: nemmeno dal Fogazzaro, nemmeno dal D'Annunzio, grandi artisti sì, ma essenzialmente soggettivi, ai quali dell'anima umana sfuggono tutti gli aspetti che non siano quelli comuni alla propria anima e che non si pongono al centro del mondo ideale, nel quale

vivono le loro creature, per dirigerne, quando sia necessario, impassibili, i movimenti, ma danno ad ognuna di esse una particolare nota che hanno tratto dal proprio « io ». Il Verga sotto questo aspetto, è il più grande scrittore che abbia avuto la moderna letteratura italiana; e se il favore del pubblico in molti casi non è autorità attendibile, lo è invece precisamente in questo, poichè il Verga è riuscito a far accettare quasi senza lotta in Italia i postulati di quella scuola che in Francia furono sino alla fine accanitamente combattuti; ha riportato un clamoroso trionfo, egli, primo della nuova tendenza, quando in Francia lo Zola, ultimo della schiera naturalista, era ancora combattuto e vilipeso in modo feroce. Lo stesso Zola ha avuto la percezione di questo fenomeno e quando, dopo il trionfo sul teatro della *Cavalleria Rusticana*, recitata dalla Duse, diresse al Verga una lettera gratulatoria, scrisse queste memorabili parole:

« *On m' a parlé de votre grand succès au*
» *théâtre, dont je ne puis me rendre compte, ma-*
» *lheureusement, car c'est à peine si je lis l'Italien.*
» *Ici, nous pataugeons encore. Il vaut vaincre*
» *chez vous, et peut-être votre victoire nous encou-*
» *ragera-t-elle à Paris* [1] ».

E la ragione della facile vittoria del Verga è da ricercarsi senza dubbio nella trasformazione che egli, attraverso la sua arte, seppe dare ai

---

(1) Cfr. *Verso l'ideale* di RAFFAELLO BARBIERA (p. 363). Milano, Libreria editrice nazionale, 1905.

postulati del naturalismo francese. Tanto è vero che in Francia (pare impossibile!) il Verga non è stato mai capito, e sì che il Rod, traducendo i suoi *Malavoglia*, ha compiuto un'opera perfetta per fedeltà e lucidezza. Ma il pubblico francese aveva sempre sentito parlare del Verga come uno dei pontefici del naturalismo in Italia: appare tradotto il suo capolavoro e il pubblico vi si getta sopra con avidità e cerca nelle pagine dello scrittore italiano quelle caratteristiche che distinguono gli scrittori naturalisti francesi. Non ve lo trova, perchè il Verga ha fatto subire alla tendenza una rapida trasformazione: è naturale quindi che ne resti disilluso e che non scorga nel Verga se non uno scrittore che va a cercare gli argomenti dei suoi romanzi in una determinata regione italiana descrivendone, più o meno veridicamente, i paesaggi e i costumi.

Dopo *Nedda* la produzione verista del Verga non subisce più arresti: abbiamo anzitutto dall' 80 all' 83 le due meravigliose raccolte di bozzetti siciliani: *Vita dei campi* e *Novelle rusticane*. Ambedue hanno a teatro un limitato orizzonte di terra siciliana ed ambedue rispecchiano l'influenza dell'arte dello Zola con una immediatezza che forse, dopo, non troveremo più, pur serbando l'impronta personalissima dell'autore che coglie la realtà e ce la dipinge insuperabilmente. Le *Novelle rusticane* hanno per argomento principale la vita economica delle popolazioni dei campi e si svolgono negli ultimi tempi della dominazione borbonica e nei primi

tempi dopo la liberazione, giunta in quelle terre con la venuta di Garibaldi. Ma l'influsso zoliano è specialmente visibile nella *Vita dei campi* dove sono rappresentate con un verismo crudo varie scene di ardore sessuale e di gelosia che si svolgono fra le genti di quei paesi. Ora è evidente in questi bozzetti di vita siciliana il diretto influsso del romanzo zoliano *La Terre* dove tutto è preda dell'animalità. I contadini del Verga nella vita dei campi, come quelli dello Zola nella *Terre*, sono osceni perchè dalla terra coltivata e fecondata dal lavoro delle loro mani, sale un caldo soffio di sensualità che li avvolge e li trascina ai più brutali eccessi. Ed è inutile richiamare ancora una volta la testimonianza di processi giudiziari e di ricerche scientifiche per dimostrare che i costumi descritti dallo Zola nella *Terre* (assai più terribilmente invero che dal nostro Verga nelle sue novelle) sono esattamente colti dalla realtà e in conseguenza esattamente resi. Ormai l'esperienza di molti anni non consente più polemiche in proposito.

La storia, che andiamo delineando, del romanzo italiano ci obbliga a fermarci con qualche attenzione su due opere del Verga, trascurando le altre (come il *Marito di Elena*, *Eros*, *Per le vie* ecc.) che nello svolgimento dell'attività artistica del nostro autore hanno scarso valore rappresentativo. Il Verga aveva immaginato un vasto ciclo di romanzi (come i *Rougon-Macquart* dello Zola) dal titolo generale *I vinti*, che avrebbe composto a poco a poco secondo la linea da

lui stesso prefissasi, quale leggiamo nella prefazione del primo romanzo *I Malavoglia*. Il Verga scrive di voler studiare le diverse fasi della lotta per il benessere nella vita e rappresentare particolarmente le vicende « dei deboli che restano per via, dei fiacchi che si lasciano sopraffare, dei vinti che levano le braccia disperate e piegano il capo sotto il piede brutale de' sopravvegnenti, dei vincitori di oggi, affrettati anch'essi, avidi anch'essi di arrivare e che saranno sorpassati domani ». È la lotta per i bisogni materiali che si evolve e dà poi luogo alla lotta per i bisogni dello spirito; sono due stadi diversi e ben definiti di uno stesso grandioso dramma umano, dentro i quali si agita una folla di persone tutte prese dalla medesima febbre e quasi tutte vittime di essa. Ma qui il naturalismo dello Zola si è un' altra volta trasformato: dai *Rougon-Macquart* ai *Vinti* l' evoluzione che si è compiuta ha un valore altamente ideale. Sui personaggi del Verga non agisce la ereditarietà fisica che agisce sui personaggi dello Zola, provenienti dalla medesima origine, lontana e fatale; le creature del Verga sono legate fra di loro da un semplice vincolo psichico sul quale agiscono le influenze dell'ambiente. Infatti, come ha rilevato il fratello d'arte del Verga, Luigi Capuana, le creature dei *Vinti*

« hanno tutto il loro carattere spiccato, la loro individualità nelle passioni, negli atti, nel linguaggio; e sono di quel piccolo scoglio, di Aci Trezza, di quella cittaduzza siciliana della

provincia di Catania, e ne incarnano così stupendamente i modi di sentire e di pensare, che non possono essere scambiate con persone di altre provincie neppure della stessa Sicilia » (1).

Prendiamo il primo romanzo della serie dei « Vinti »: *I Malavoglia.* In esso è narrata minutamente tutta la tragica sventura di una famiglia di pescatori che, a sua volta, vinti dalle avversità del destino, lottano per sollevarsi alcun poco e poi, improvvisamente, dallo stesso destino implacabile sono sempre spinti giù, in fondo all'oscuro baratro della miseria e della vergogna. Questo romanzo — secondo gli intendimenti espressi dallo stesso Verga nella prefazione — è lo studio sincero e spassionato del come probabilmente devono nascere e svilupparsi nelle più umili condizioni le prime irrequietudini pel benessere; e quale perturbazione debba arrecare in una famigliola vissuta sino allora relativamente felice, la vaga bramosia dell'ignoto, l'accorgersi che non si sta bene, o che si potrebbe star meglio. Le sventure dei Malavoglia cominciano con un terribile naufragio che sommerge la loro barca, « La Provvidenza » con un carico di lupini, e nel quale trova la morte il più valido sostegno della famiglia stessa che lascia la moglie e quattro figli ancora giovinetti. Resta però nella casa il nonno « padron 'Ntoni », vigoroso e tenace, che ha per unico sogno la conquista di

---

(1) LUIGI CAPUANA: gli « *Ismi contemporanei* » (p. 28). Catania, Giannotta, 1898.

un po' di benessere materiale per sè e per i nipoti. Ma contro l'avversità del destino si infrangono tutti i suoi eroici sforzi. Un altro naufragio gli rovina una seconda volta la barca ch'egli era riuscito a far rimettere a nuovo. E le disgrazie si susseguono: egli è costretto a vendere prima la vecchia casa, nella quale era nato e nella quale sperava morire, e poi la barca stessa che gli dava da vivere, e ad allogarsi infine coi due nipoti a servizio di altri. Il nipote più vecchio, stanco di restare nel piccolo paese, se ne va a cercare altrove fortuna ma ritorna poi più povero di quando era partito: si dà all'ozio e ai bagordi finchè una notte, sorpreso con altri compagni a scaricare del contrabbando, ferisce con una coltellata il maresciallo dei carabinieri: è imprigionato e condannato a cinque anni di carcere. La nipote più giovane, Lia, si dà alla mala vita. La maggiore, Nena, vede sfiorire in solitudine la sua giovinezza e rinuncia a ogni gioia che la vita pareva riserbarle. Lo stesso padron 'Ntoni muore vecchio all'ospitale, dopo essersi logorato invano per lunghissimi anni. Dei Malavoglia non resta omai che il più giovane, Alessi, il quale ricompera la vecchia « casa del nespolo » e nel quale pare si raccolgano, per rinnovarsi, le fila della tragica famiglia. Il romanzo si chiude con un ultimo addio alla famiglia e al paese di 'Ntoni che, uscito dal carcere, si incammina stanco e solo, per le vie del mondo.

Tutta la vicenda dei « Malavoglia » è intessuta su un originalissimo sfondo di schietto

sapore siciliano che costituisce certamente la parte più bella e più caratteristica del romanzo. I costumi della popolazione del piccolo paese di Aci Trezza vi sono analizzati minutamente e colti in tutti i loro particolari. Ogni abitante del paese. si può dire, è rappresentato nei suoi lati più caratteristici: ritratto fisico, abitudini materiali e morali, e persino nei modi di esprimere il proprio pensiero. Quante volte. ad esempio, non cogliamo il vecchio padron 'Ntoni, il personaggio nel quale si accentrano tutte le aspirazioni e le vicende dei Malavoglia, raccogliere le fila dei proprî pensieri e rispondere ad un lungo discorso interiore, con un motto, con un proverbio, che ne delineano nettamente l'anima e il carattere! Ed è pure così per tutti gli altri personaggi: il giovane 'Ntoni, Alessi, Nena, Lia, Maruzza la vedova, compare Alfio, Piedipapera, lo zio Crocefisso, e tutte le altre innumerevoli anime di questo mirabile libro. Il lato sentimentale, il lato comico, la bontà e la malvagità d'ognuno sono analizzati e rappresentati con cura minuziosa, con lo studio sottile d'ogni particolare, con l'intendimento di portare lo spirito del lettore molto più in là della semplice rappresentazione: in un campo tutto affatto ideale, al quale assurge l'artista dalla più schietta maniera realista per dirci anche una volta quali sono i tristi aspetti e le terribili ingiustizie della vita.

L'ambiente del romanzo, abbiamo detto, è quello del piccolo paese di Aci Trezza, sperduto fra gli scogli del mare siciliano, che lo stesso

Verga ci ha meravigliosamente descritto in una delle novelle della *Vita dei campi*. E infatti non è forse il ritratto di padron 'Ntoni quel vecchietto

« ..... morto laggiù all'ospedale della città, in una gran corsia tutta bianca, fra dei lenzuoli bianchi, masticando del pane bianco, servito dalle bianche mani delle suore di carità, le quali non avevano altro difetto che di non sapere capire i meschini guai che il poveretto biasicava nel suo dialetto siciliano semibarbaro. Ma se avesse potuto desiderare qualche cosa, egli avrebbe voluto morire in quel cantuccio nero vicino al focolare, dove tanti anni era stata la sua cuccia « sotto le tegole », tanto che quando lo portarono via piangeva guaiando come fanno i vecchi. Egli era vissuto sempre fra quei quattro sassi, e di faccia a quel mare bello e traditore col quale dovè lottare ogni giorno per trarre da esso tanto da campare la vita e non lasciargli le ossa .... »?

E così dicasi di tutti gli altri personaggi, talchè — conclude il Verga la sua novella — « ..... mi è parso di leggere una fatale necessità nelle tenaci affezioni dei deboli, nell'istinto che hanno i piccoli di distinguersi fra loro per resistere alle tempeste della vita, e ho cercato di decifrare il dramma, modesto e ignoto, che deve aver sgominato gli attori plebei.... Un dramma che qualche volta forse racconterò e di cui parmi tutto il nodo debba consistere in ciò: che allorquando uno di quei piccoli, o più debole, o più incauto, o più egoista degli altri, volle staccarsi dal gruppo per vaghezza dell'ignoto,

o per brama di meglio, o per curiosità di conoscere il mondo, il mondo, da pesce vorace com'è se lo ingoiò e i suoi più prossimi con lui ».

Non è forse espressa in queste parole tutta la mirabile tela che il Verga ha svolto nei *Malavoglia*? Gli elementi di questo romanzo sono dunque da ricercarsi nell' arte anteriore dello scrittore, ma sopratutto negli insegnamenti di quella scuola naturalista dalla quale il Verga deriva. Sul mirabile sfondo di paese che costituisce uno dei lati più saldi della sua arte, il Verga ha scritto un dramma sociale, un dramma profondamente umano. Nella piccola famiglia, che tende al benessere e che lotta per la vita, è ritratta la vicenda di tutta l' umanità presente che si evolve e progredisce e non può mai sostare. I *Malavoglia* cadono per via, vittime dell' asperità del cammino. Ma non hanno forse anche essi portato il loro contributo all' immenso edificio della società moderna, all' incessante e fatale cammino che gli uomini seguono per le loro conquiste?

Il secondo quadro dei « Vinti », *Mastro don Gesualdo*, rappresenta uno stadio successivo della lotta dell' uomo per conquistarsi il benessere materiale, l' avidità del denaro che attanaglia l' uomo quando egli ha già ottenuto un benessere relativo e lo rende, pur in mezzo a una certa agiatezza, incontentabile e quindi infelice. Il protagonista del romanzo è salito, da semplice muratore, a capomastro e a impresario di costruzioni e anche quando si trova già ricco non resta di affaticare e di sudare per accre-

scere il suo guadagno. Sperando di ottenere con un parentado nobile più facili aderenze che siano per giovargli nelle sue imprese, sposa donna Bianca Trao, l'ultima di una famiglia patrizia andata in rovina, ma non sa egli che il matrimonio gli è stato fatto concludere per coprire un fallo d'amore della ragazza.

Il romanzo ha pagine stupende per narrare la triste vita che conducono don Gesualdo e Bianca e per dipingere il destino della loro unica figlia, Isabella, che, come la madre, deve soffocare la fiamma d'un primo amore per andare sposa a un duca rovinato. Restano soli don Gesualdo e Bianca nella loro casa: e la misera donna, naufraga della vita, è alla fine costretta ad aggrapparsi all'affetto del marito che unico ormai le resta di tutto ciò che il mondo le ha fatto intravvedere e non le ha concesso mai.

L'azione del romanzo si svolge in un piccolo paese della Sicilia, verso il '48: ci sono anzi magnifiche pagine per descrivere il sopraggiungere della rivoluzione e dei tempi nuovi su quelle genti quasi primitive. Don Gesualdo è travolto da essa; coloro che sanno quanto denaro egli abbia vorrebbero che in omaggio al principio di eguaglianza ne facesse parte anche agli altri. Mastro don Gesualdo è invece accanito difensore della roba sua: preferirebbe morire prima di cederne una minima parte! La lotta ch'egli deve sostenere, lo fa cadere ammalato: e allora lo trasportano a Palermo, nel palazzo ducale di sua figlia, che quasi non lo conosce, che non lo ama. Il povero vecchio

chiude la sua infelicissima vita abbandonato da tutti. Lo assiste soltanto una serva, una contadina che lo ama con la fedeltà di un cane, che gli ha consolato la giovinezza lontana, che lo conforta anche per l' ora suprema.

Nel romanzo sono colti con evidenza meravigliosa i costumi della piccola borghesia siciliana e della nobiltà rovinata. Come nei *Malavoglia* le scene della vita quotidiana dei pescatori di Aci Trezza animano il grande quadro tragico della disfatta economica, così in *Mastro don Gesualdo* questa viva pittura di costumi borghesi è lo sfondo sul quale si svolge il doloroso dramma umano del protagonista, che si crea da sè stesso una perpetua infelicità.

Mastro don Gesualdo è in fondo un uomo di cuore, non è un avaro che accumula per la voluttà di tuffare le mani nei rivoli d'oro. No; egli dispensa del denaro ai poveri, crea una discreta agiatezza a tutti i suoi; ma la lotta implacabile ch' egli sostiene è contro coloro che sono troppo avidi del bene suo, che credono di avere diritto a parte della sua ricchezza. Mastro don Gesualdo invece sa quanto sangue e quanto sudore gli costa, e si difende quindi con una tenacia implacabile. Inoltre egli non s' acqueta del presente: vuole salire ancora, guadagnare di più, essere sempre più ricco, più forte. L'avidità di ricchezza domina in lui. Egli è il nuovo arricchito che vive nell' ansia del domani, perchè attende sempre che il domani gli rechi un nuovo impulso materiale, lo spinga più su, verso la vetta indeterminata del suo egoistico

sogno, verso la meta che sfuma nelle nebbie opache dell'irreale. Noi cogliamo il protagonista nelle prime pagine del romanzo quando entra in una casa di nobili per assistere alla processione solenne del santo patrono, mentre intorno a lui si intesse la trama del suo futuro matrimonio con Bianca. I borghesi agiati lo guardano con un senso d'invidia; i nobili lo sfuggono, per non contaminare alla giacca dell'antico muratore le dorature del loro blasone. Ma anche da questo sdegno patrizio non esula un profondo senso d'invidia per il plebeo ricco che può porre a contrasto d'ogni titolo nobiliare i sacchi d'oro luccicante. Noi troviamo poi mastro don Gesualdo nelle sale del palazzo aristocratico di Palermo: egli è ormai uno dei vinti per quella stessa passione che doveva portarlo al trionfo. La creazione di questo uomo rude, energico, egoista, un grande infelice in fondo, è una delle più belle affermazioni artistiche del Verga, uno dei tipi più vigorosi della nostra letteratura trasportato dalla vita nell'arte, integrato, rifuso, con l'aiuto di quel potente spirito d'osservazione e di analisi che ha messo il Verga a capo del nostro movimento sperimentale. E il romanzo di *Mastro don Gesualdo* è indubbiamente quello che più corrisponde ai canoni della scuola, quello mediante il quale, risalendo dalla fine del protagonista alle umili origini e passando attraverso le sue innumeri avventure, si può fissare una legge generale: il vinto, che la corrente della vita depone sulla riva, dopo averlo travolto e annegato, conserva

le stimmate del suo peccato che avrebbero dovuto essere invece lo sfolgorare della sua virtù. Anche egli ha avuto la sua parte nella grande lotta per la vita e anch' egli, come i Malavoglia, è caduto portando il suo granello di sabbia alla immensa costruzione dell' umanità.

Presso Don Gesualdo va collocata Bianca Trao, vittima inconsapevole, questa, del destino; del destino che, come una funesta eredità sentimentale, essa tramanderà alla figlia. Nel romanzo, donna Bianca Trao è un doloroso fantasma minato dalla tisi ereditaria; un fantasma che porta nel presente il segno delle sventure passate; la figlia è anch' essa nell' ombra; è anch' essa un fantasma muto che sconterà nell' avvenire la tragica sentenza della sorte. Sua madre ha dovuto sposare un uomo che non ama, un ricco plebeo, ella nobile e povera, dimenticando colui al quale aveva abbandonato tutta sè stessa; e così Isabella, la figlia del muratore arricchito e della patrizia, soffocherà dentro di sè il suo primo sentimento d' amore per dividere il talamo illustre di un duca spiantato.

Come tutti gli altri lavori del Verga, anche questo *Mastro Don Gesualdo* è dunque frutto d' osservazione e di ricordi. Noi però non diremo che esso sia preso direttamente dal vero; frase che non spiega nulla e che non può aver valore in arte. Poichè — lo stesso Verga ce ne avverte (1) — è difficile dire dove l' osservazione

(1) In una lettera dell' aprile 1904 a Raffaello Barbiera (cfr. *Verso l' ideale*, p. 374).

diretta finisca e si fonda nella deduzione logica dei tipi e degli avvenimenti immaginari. Avremo, se mai, l'illusione che i personaggi siano presi dal vero e portati tali e quali nell'opera d'immaginazione: e questo è segno che essi sono vivi e sembrano vivi. « Posso dire soltanto — scrive ancora il Verga — che mi sembra d'aver conosciuti tutti quei tipi attorno a me o dentro di me, condizione essenziale per farne dei tipi reali in arte ».

L'attività artistica di Giovanni Verga da qualche anno non ci dona più segno di sè. È infatti del 1905 l'ultimo suo romanzo: *Dal tuo al mio*, e non recente è anche il libro di novelle *Vagabondaggio*. La serie dei « Vinti » è rimasta dunque interrotta: ma interrotta con un capolavoro. Degli altri tre romanzi che avrebbero dovuto compierla resta soltanto l'annunzio che l'autore ne ha dato. In essi sarebbero state rappresentate le successive fasi della grande lotta umana, pel cammino incessante e fatale. Ed è forse temerario augurare che l'opera del grande artista debba vedersi compiuta in un non lontano avvenire?

***

Al nome di Giovanni Verga noi qui dobbiamo necessariamente aggiungere quello di Luigi Capuana, che è stato il fratello d'arte del primo, che ha combattuto vicino a lui molte buone battaglie e che è sceso spesso in campo a difenderne con ardore polemico le vaste idea-

lità. Il nome del Capuana è intimamente connesso alla storia del movimento verista in Italia. Egli — con più immediatezza che il Verga non abbia fatto — ha applicato direttamente alla sua arte le formule della scienza sperimentale, sull'esempio dei De Goncourt, dello Zola e degli altri scrittori realisti francesi. Così è che il Capuana, pur messo vicino al Verga, presenta una fisonomia di spiccata originalità che valse a far notare in lui come abbiamo accennato, non un discepolo del primo, ma un suo confratello d'arte. Il Capuana, prima di darsi all'arte narrativa, annunziò e difese le dottrine del verismo nei suoi libri di critica: sino ai quarant'anni fu un propagatore, un polemista vivace, un acuto spirito critico che si affermò quasi sempre vittorioso nelle battaglie combattute in nome del suo ideale. Assai prima che il Verga iniziasse la serie dei « Vinti », il Capuana scriveva che l'arte deve sottomettersi a tutte le esigenze del metodo positivo, del metodo analitico odierno; così essa riesce a mettere in miglior evidenza le stesse leggi scientifiche che nella vita reale sono spesso attraversate da accidenti e si attuano frammentariamente. È, in fondo, lo stesso concetto espresso poi dal Verga nella prefazione ai *Malavoglia*: « Il cammino fatale incessante, spesso faticoso e febbrile che segue l'umanità per raggiungere la conquista del progresso, è grandioso nel suo risultato, visto nell'insieme, da lontano. Nella luce gloriosa che l'accompagna dileguansi le irrequietudini, le avidità, l'egoismo, tutte le passioni,

tutti i vizi che si trasformano in virtù, tutte le debolezze che aiutano l'immane lavoro, tutte le contraddizioni dal cui attrito sviluppasi la luce della verità. Il risultato umanitario copre quanto c'è di meschino negli interessi particolari che lo producono »; infatti che altro fa il Verga se non dirci che con la sua arte riuscirà a cogliere e a mettere in evidenza quei particolari aspetti della vita che nell'insieme si confondono l'uno con l'altro, sono « attraversati da incidenti » e si perdono confusi nella grande corrente?

Il Capuana giunse al romanzo verista direttamente, senza passare attraverso quei successivi stadi che abbiamo riscontrato nel Verga. Sino dal suo primo romanzo, *Giacinta*, il Capuana applica i principî della scuola realista francese; e li applica direttamente, non elaborandoli — come abbiamo visto fare al Verga — per trarne poi quella larga visione d'insieme che ha permesso allo scrittore siciliano di fare, coi suoi « Vinti », vera opera sociale. Il Capuana, invece sotto questo rapporto si congiunge, assai più da vicino che il Verga non faccia, coi De Goncourt e con lo Zola. Anch'egli parte dai *documenti umani* per ricostruire il processo psicologico che è accaduto e studia i suoi personaggi « con la fredda curiosità dello scienziato che si trovi sotto gli occhi un bel caso ». E infatti, i processi scientifici e le singolari curiosità della scienza si trovano ad ogni passo nei libri del Capuana, romanzi e novelle: i casi di telepatia e di spiritismo non sono rari e spesso ad alcuno di essi è affidata la soluzione dell'opera stessa.

Un esempio tipico l'abbiamo nel finale del romanzo *La sfinge* dove una donna, mentre attende invano che l'amante giunga all'ora fissata per l'appuntamento, improvvisamente lo scorge davanti a sè, pallidissimo, con un filo di sangue che gli riga la tempia sinistra, con la mano alzata come per dirle addio. È un vero caso di telepatia: proprio nell'istante nel quale la donna aveva avuto la tragica visione, l'uomo si era ucciso con un colpo di rivoltella in una casa lontana.

Nel romanzo *Giacinta*, prima citato, abbiamo un altro « caso » stranissimo, particolarmente studiato: la protagonista, una erotomane, da piccina ha subìto l'insulto sessuale di un monello. Essa è così colpita da questo fatto — benchè ne sia soltanto la vittima — che ha stabilito di sposare un uomo che non ama e la sera stessa del matrimonio si concede a un amante che considererà poi sempre come suo vero marito, uccidendosi in fine quando egli l'abbandona. Altre forme di erotismo sono ancora nella *Sfinge*, in *Profumo*, nel *Marchese di Roccaverdina*, nei libri di novelle: *Coscienze*, *Le appassionate*, *Delitto ideale*, *Fausto Bragia*.

Due altri esempi tipici di quanto siamo venuti sin qui esponendo, sono nel romanzo *Profumo* e nella novella *Fausto Bragia*. Nel primo abbiamo il caso di una donna che emana dal suo corpo, in certe circostanze fisiologiche speciali, un acuto odore di fior d'arancio, e il caso si svolge attraverso una complicata vicenda di psicologia erotica che il Capuana analizza profondamente e

racconta con scrupolosa cura dei particolari. In *Fausto Bragia* abbiamo la narrazione di un delitto compiuto per mezzo di un tubetto di coltura dei microbi del carbonio, tubetto che viene rubato da un laboratorio scientifico perchè appunto possa poi servire alla esecuzione del triste progetto. E gli esempi potrebbero agevolmente moltiplicarsi, se si prendessero una per una in esame le numerose novelle che il Capuana ha scritto, novelle il cui intreccio si svolge intorno quasi sempre ad un particolare caso scientifico o psicologico e che hanno molte volte l'intento di svolgere un problema di psicologia e di attività fisica che l'autore si propone.

Per questo, dunque, abbiamo detto che il Capuana si ricollega assai più direttamente che il Verga — personale, quasi sempre — alla scuola naturalista francese. I problemi scientifici e psichici che il Capuana studia ed analizza sono su per giù gli stessi di quelli che animano i romanzi dello Zola (se ne escludiamo, per un istante, la grande idea di redenzione sociale) e dei De Goncourt: di questi ultimi specialmente. I casi patologici (nevrosi, isterismo, paralisi, abulia) che i De Goncourt hanno studiato nei loro personaggi (Suor Filomena, la Gervaisais, l'amante della attrice tragica Faustin) sono su per giù quelli che il Capuana ha osservato nei suoi. E, come gli scrittori francesi, il Capuana ha voluto sempre mettersi al centro dell'azione che descriveva, dirigerne le fila senza partecipare all'azione stessa, comportarsi in arte come il medico e lo scienziato che espongono i risultati

dei loro studi di fisiologia e di psicologia. Conviene poi dire che il Capuana è quasi sempre riuscito a mettere in opera questo suo proposito; talchè egli ha saputo fare in modo che il lettore giunto in fine, poniamo, d'un qualunque suo romanzo, possa dire a sè stesso d'aver trovato nei casi descritti null'altro che fredda obbiettività, e non mai una qualsiasi traccia del sentimento e del giudizio dell'autore. Ne risulta spesso, è vero, un senso di freddezza che colpisce inesorabilmente il lettore, ma esso però non è mai tale da oscurare senza rimedio la visione delle molte bellezze che questo singolare artista ha sparso a piene mani nei suoi volumi.

E del resto, chi legge molte pagine delle *Appassionate*, delle *Paesane* e del *Marchese di Roccaverdina* ritrova intero e nitido lo spirito dello scrittore che le ha profondamente imbevute di sè. Le *Paesane* e il *Marchese di Roccaverdina* sono anzi tali da rendere possibile e necessario un confronto con l'arte di Giovanni Verga. Con le *Paesane* il Capuana imprende a descrivere persone e costumi della Sicilia e se pure, qualche volta, le sue creature non hanno la semplice anima cristallina di quelle del Verga, ma sono complesse e strane, non è men vero che appare qui il segno dell'arte del maestro di cui il Capuana aveva annunziato al pubblico con ampio inno d'ammirazione la prima novella di costumi, *Nedda*, che — come abbiamo già visto — segna il passaggio del Verga dalla maniera romantica al verismo.

E il *Marchese di Roccaverdina* si aggira intorno a una situazione che ricorda assai da vicino il commosso epilogo di *Mastro don Gesualdo.* Il protagonista ha avuto per amante una contadina che dà poi in isposa ad un suo famiglio coll'obbligo però che i due vivano come fratello e sorella, poichè il marchese è estremamente geloso e ha dato marito alla amante soltanto per far cessare lo scandalo. Quando poi si accorge che i rapporti dei due minacciano di varcare la linea da lui imposta, uccide lo sposo e vive poi col suo rimorso, finchè colpito da paralisi e da ebetismo, chiude miseramente i suoi giorni, assistito dalla contadina che è sempre stata la sua schiava e che lo adora come un dio. Agrippina Solmo del romanzo del Capuana è sorella della Diodata del romanzo di Giovanni Verga; anzi mentre quest'ultima è quasi appena intravista, di scorcio, la prima ha nel libro del Capuana un magnifico risalto, un posto di primo ordine sì da essere molto spesso la protagonista dell'azione. E indubbiamente, la vasta tela di questo romanzo ha una impronta artistica particolare, talchè molti lo hanno classificato senz' altro l'opera meglio riuscita, più forte e sicura, di Luigi Capuana. Il quale poi — tempra infaticabile di artista — anche in questi ultimi anni ha dato molteplici prove della sua attività letteraria: dai copiosi libri di racconti e di fiabe per i fanciulli (*Pagine sorridenti*, *C'era una volta*... ecc.) ai romanzi (*Rassegnazione*) e ai volumi di novelle (*Perdutamente*, *La voluttà di creare*), nei quali si nota spesso, nuovo elemento d'arte,

una vasta ricerca dello straordinario e del meraviglioso che, se pure segna una particolare e non sempre lodevole tendenza d'arte, dà anche la prova del grande fervore di lavoro e della ricca immaginazione di cui questo simpatico artista è dotato.

***

Accanto ai nomi del Verga e del Capuana stanno, nella storia del romanzo italiano, quelli di Federico De Roberto e di Matilde Serao.

Federico De Roberto ha un volume di novelle, *La sorte*, in cui è riflessa a larghi tratti quella che fu la caratteristica del Verga nei suoi primi bozzetti di vita siciliana: una grande verità psicologica ottenuta con semplici mezzi, uno studio profondo di costumi, un magnifico rilievo del paesaggio nel quale si svolgono le gesta dei personaggi (contadini per la maggior parte, povera gente, o uomini della media borghesia, o, nelle novelle del De Roberto, anche qualche nobile rovinato di vecchia illustre famiglia come erano i Trao o il duca di Leyra creature della grande arte di Giovanni Verga). Dal realismo, profondo della *Sorte*, il De Roberto passò coi *Documenti umani* al campo della ricerca psicologica, al campo che — normalmente — sembrerebbe l'avverso di quello nel quale militano i suoi maestri. Ma è una illusione credere che il De Roberto, pur vagando nel mondo dei problemi dello spirito, abbia dimenticato la virtù dell'esperienza e dell'analisi. Egli in gran parte della sua opera — come del resto, abbiamo visto

ha fatto il Capuana — applica il metodo sperimentale pur nella tendenza psicologica che lo anima; trasporta i postulati della scuola verista dal campo dell'indagine, oserei dire fisiologica, al campo della ricerca superiore, ultra umana. L'analisi dell'anima dei suoi personaggi è dal De Roberto compiuta con tutta la più sottile e necessaria minuziosità. Chi lo dice psicologo dunque non erra, ma psicologo al modo stesso del Flaubert, dello Zola, del Verga quando creano le loro persone vive, quando danno ad esse carattere, anima, tendenze. Tale è il De Roberto di *Ermanno Raeli*, dei *Vicerè* sopratutto, un romanzo questo che costituisce la sua gloria più meritata e più vera, un romanzo ampio di contenuto e di visione, una successione logica di scene nelle quali dalla minuta rappresentazione del vero si assurge sempre al vasto, intenso, profondo, motivo spirituale. Il romanzo *I Vicerè* è senza dubbio l'opera in cui la tendenza artistica del De Roberto che abbiamo sopra notato meglio si rivela. E il De Roberto è anche un poeta dell'amore, poichè la sua ricerca psicologica si esplica sopra tutto nell'esame della passione, eterna come la vita, che è l'unica luce per l'oscuro cammino degli uomini, un esame particolareggiato, minuto, originale sempre, che pervade le sue opere, che ne costituisce molto spesso il sottile legame per mezzo del quale esse avvincono lo spirito del pubblico che legge. Questo è forse il segreto della vittoria che tante volte al De Roberto ha arriso; qui stanno forse tutta la misura e tutta la ragione del suo valore.

Dalle prime novelle all' ultimo romanzo suo, *La messa di nozze*, pubblicato due anni or sono, abbiamo una serie ininterrotta di opere nelle quali l' artista ha cercato di spiegare, di evolvere meglio che potesse o gli fosse permesso, la sua tendenza: non una esitazione mai, non un dubbio. Il De Roberto con *La messa di nozze* è ritornato all' arte dopo un silenzio che durava da anni; ma senza smuoversi d' un passo solo dalla via maestra che si era tracciata. Tale l' opera complessiva del De Roberto ci appare, opera che ha già affrontato in gran parte il severo giudizio del tempo e che ha saputo trionfarne. E abbiamo voluto di lui fare menzione qui, poichè ci sembra che il suo nome appartenga di buon diritto alla schiera dalla quale sono uscite le prime manifestazioni artistiche d' una dottrina che ha le sue profonde radici nella realtà della vita.

* * *

Il contenuto artistico dei romanzi di Matilde Serao fu egregiamente racchiuso dal Croce [1] nei limiti di una formula, sintesi e analisi nello stesso tempo, che definisce e che spiega il valore della scrittrice napolitana: « Ambienti caratte- » ristici, tenerezza di sentimenti, lotte passio- » nali, questi tre elementi costituiscono il mate- » riale dell' arte della Serao ». Dell' arte, diciamo

[1] cfr. La *Critica* - volume I (1903).

noi, della sua prima e della seconda maniera, poichè anche nella produzione letteraria di questa scrittrice è duopo notare quella progressiva evoluzione che l'ha portata dallo studio puro d'ambiente a una più ampia visione della complessa anima umana.

La prima maniera (quella dai giovani anni) è quindi lo studio dell' « ambiente caratteristico », contemperato da quella tenerezza sentimentale che il Croce ha notato; nella seconda maniera rimane sì la tenerezza sentimentale, ma si congiunge ad essa e la domina quella più o meno felice analisi delle lotte passionali che informa molti degli ultimi romanzi della Serao, nei quali è visibile anche un certo contenuto sociale.

I primi libri della Serao ritraggono, è noto, gli ambienti e le passioni nei quali vive e si dibatte il popolino di Napoli e la piccola borghesia. Ed è al puro metodo sperimentale che ella si affida, artista istintiva e profondamente umana. Ce lo ha detto ella stessa: « Io scavo » nella mia memoria, nella memoria dove i » ricordi sono disposti a strati successivi, come » le tracce della vita geologica nella crosta » terrestre, e vi dò le note così come le trovo, » senza ricostruire degli animali fantastici... Dal » primo giorno che ho scritto, io non ho mai » voluto e saputo essere altro che una fedele e » umile cronista della mia memoria. Mi sono » affidata all'istinto e credo che non mi abbia » ingannato ».

Cronista umile e fedele della sua memoria

fu sempre infatti la Serao nella lunga ascesa artistica: i suoi primi bozzetti di vita borghese, i racconti *Dal vero* e di *Piccole Anime*, la tragica storia di *Giovannino o la morte!* (sceneggiata poi da Ernesto Murolo e portata meravigliosamente dalla compagnia di Adelina Magnetti sui teatri delle maggiori città italiane), il *Romanzo d'una fanciulla*, gli scherzi dei *Telegrafi dello Stato* e di *Scuola normale femminile*, sono altrettanti documenti umani che la Serao ha tratto dalla sua mente come da un libro aperto in cui avesse notato giorno per giorno i casi dell'umile popolo napoletano che le accadeva di vedere. Seguendo il suo istinto, ella traeva dai ricordi della sua anima le creature dei romanzi e delle novelle che andava scrivendo, e le traeva così come le si erano impresse dentro, senza aggiungere nulla di suo, senza fantasticare e falsificare, compiendo opera puramente oggettiva, dando alla nuda verità da lei rappresentata un impeto di commozione che ne è la gloria più viva.

I romanzi e le novelle di questo primo periodo sono tutti pervasi dal sano realismo che ha segnato il trionfo della Serao in arte; più nota tra queste opere (che pure contano *Cuore infermo*, *Fantasia*, *La virtù di Checchina*, *Vita e avventure di Riccardo Joanna*) è *La Conquista di Roma*, in cui è narrata la storia di un deputato meridionale che va a Roma, pieno il cuore di sogni e d'ambizioni, verso una lontana conquista di potenza politica e di benessere materiale, e si sente invece ad un punto com-

battuto fra la sua visione e una ardente passione amorosa che gli ha preso l'anima. Notevole sopratutto in questo romanzo lo studio dell'ambiente romano, centro di intrighi politici e di abbaglianti splendori, studio che è senza dubbio il punto fondamentale su cui si esercita l'arte della Serao, l'indice esatto del suo valore e della sua attività.

Ma del primo periodo resta un romanzo che è forse il più noto fra quanti la Serao abbia scritto e che deriva direttamente dai grandi esempi del naturalismo francese: *Il Paese di Cuccagna*, uno studio analitico profondo della passione per il lotto da cui il popolo di Napoli è dominato, passione che dall'umile ciabattino arriva fin su alla grande signora, diventando un coefficiente della vita di quel popolo, con larghi effetti economici e sociali. E l'intenzione sociale è nel romanzo visibilissima, così visibile che leggendolo non si può non richiamare i più noti romanzi dello Zola, gli studi profondamente umani dello scrittore francese. *Al Paese di Cuccagna* seguono le due storie pietose della *Ballerina* e di *Suor Giovanna della Croce*, nelle quali, già si annunzia il trapasso dalla prima alla seconda maniera, dal realismo vivo, spontaneo, alla ricerca psicologica, allo studio delle passioni umane; ma pur ritorna a tratti nell'opera della Serao il lampo della luce primitiva, ritornano quei meravigliosi quadri d'ambiente che caratterizzano i romanzi della sua giovinezza.

Il trapasso dalla prima alla seconda maniera

è visibile in *Suor Giovanna della Croce*, perchè vi si contemperano un delicato studio di anima con una viva pittura della intima plebe napoletana fra la quale la protagonista del libro trascina le sue tristi giornate. Nella dedica del romanzo a Paolo Bourget — che la Serao chiama « Maestro » — è esposto il contenuto altamente ideale del libro che pure ha pagine di così schietto verismo: « Qui io volontariamente ed » austeramente rinunzio a piacere e a sedurre » coloro che chieggono, nelle opere d'arte, la » bellezza delle linee e dei colori, la grazia » della gioventù, il fascino della ricchezza;.... » Nella maturità dei miei anni, le verità, intorno » a me, si fanno più limpide e più luminose: » io veggo meglio la mia strada; io conosco » meglio il mio compito: vi sono anime melan- » coniche che nessuno vede: vi sono cuori stra- » ziati di cui niuno si accorge; vi sono storie » nel mondo che farebbero fremere di stupore » e di dolore se tutte si potessero narrare..... » I miei occhi mortali hanno visto questa folla: » il mio spirito ha inteso il vincolo di tenerezza » con questi ignoti patimenti; le lacrime della » pietà sono sgorgate dal mio cuore: e se le » mie mani di lavoratore e di artefice, di altro » scrivessero, dovrebbero essere maledette! ».

La tendenza che qui è appena accennata, si sviluppa nell'opera posteriore della Serao e si fissa in modo assoluto. Il motivo che domina è la ricerca psicologica, e spesso è un problema spirituale che l'autore si propone e che tende a risolvere. In *Dopo il perdono*, per esempio

(un romanzo ridotto poi a dramma da Camillo Antona Traversi) l' autrice si chiede se un marito tradito, perdonando e riaccogliendo in casa l' adultera, può dimenticare il fallo della moglie e rifarsi una vita sulle ceneri del passato; nei due volumi *Gli Amanti* e *Le Amanti* è una acuta analisi della passione amorosa e di tutti i fenomeni psicologici che con essa si connettono; nel *Pellegrino Appassionato*, in *Addio amore!* nel *Castigo*, nella *Storia di due anime*, in *Evviva la Vita!* è sempre una complicata vicenda spirituale che la scrittrice esamina, profondendo nei contorni tutte le sue doti di fantasia e di cuore che ci fanno rimpiangere i romanzi della prima maniera, dove per esse s' agitava davanti alla nostra mente un mondo reale, vivo, appassionato, dove l' artificio non aveva ancora fatto la sua prima apparizione, e dove l' arte della scrittrice si esplicava in tutta la sua piena e bella sincerità, che qualche volta ancora viene fatto di ricercare invano.

***

Dalla Sicilia col Verga, col Capuana, col De Roberto, a Napoli con la Serao, due fra le più nobili regioni d' Italia hanno offerto alla nostra arte copiosi elementi di vita. E in questi ultimi tempi il romanzo regionale ha dato ancora notevoli frutti. Vedremo in seguito quali essi siano discorrendo delle vicende del romanzo italiano che dopo il verismo del Verga, l' idealismo del Fogazzaro, il simbolismo di Gabriele

D'Annunzio, è entrato in un periodo nel quale, abolita ogni tendenza ed ogni scuola regna l'ecclettismo più assoluto e ciascuno scrive non secondo influenze artistiche esteriori o una progressiva evoluzione, ma secondo il gusto suo proprio o l'occasione che gli si presenta, tanto che al tempo stesso possono vivere e avere fortuna romanzi di tendenze opposte, bene accetti al pubblico nello stesso modo.

Tuttavia ci pare opportuno fare cenno qui brevemente di due scrittori che con la loro opera hanno contribuito a richiamare l'attenzione del pubblico sulle regioni da essi celebrate: sono questi Grazia Deledda e Antonio Beltramelli, sarda la prima, figlio della « Romagna solatia » il secondo. Le novelle e i romanzi di Grazia Deledda ritraggono i costumi del primitivo popolo dei pastori sardi che vivono solitari fra la severa bellezza delle loro montagne: e su questo ampio quadro di realtà, che ha per noi qualche cosa di ieratico e misterioso, la Deledda fissa molteplici vicende passionali esaminando con profondo acume l'anima dei suoi personaggi e delineandone sicuramente il carattere aspro e selvaggio. Mirabili fra i suoi racconti: *La via del male*, *Il vecchio della montagna*, *Elias Portolu*, *L'Edera*, *Colombi e Sparvieri*, *Il nostro padrone*, *Sino al confine*, *Canne al vento* ecc. ecc. Come è stato notato parecchie volte, la Deledda deriva dal Verga, e ha trasportato il metodo del grande romanziere siciliano alla sua Sardegna della quale ha saputo con solennità — che ricorda quella del maestro — rendere le oscure e tragiche

vicende, riflesse nell'anima e nelle gesta dei suoi pastori. Molte creature della Deledda sono affratellate a quelle del Verga (ai paesani di Aci Trezza, per esempio, che animano l'epopea dei *Malavoglia*) da un legame che è assai più saldo d'una semplice affinità ideale: dal legame cioè del comune destino. Anche la Deledda, come il Verga, si è trovata in contatto di un enorme materiale greggio, raccolto dalle voci stesse e dalle tradizioni del popolo. L'artista non crea nè trae dalla sua fantasia le vicende che narra: no! i primi autori dei romanzi di Grazia Deledda sono i pastori sardi, così come i miseri pescatori di Aci Trezza hanno dato al Verga l'elemento primo della sua arte. Notiamo però negli ultimi romanzi della Deledda, in mezzo a pagine stupende, un indizio di stanchezza che costringe spesso l'autrice a ripetersi e che ci fa temere d'un prossimo esaurimento.

Antonio Beltramelli, invece, nel renderci la visione di paese della sua Romagna e le gesta dei personaggi, ci richiama alla mente il D'Annunzio delle *Novelle della Pescara*, in quanto i contadini romagnoli ch'egli descrive sono idealizzati dall'autore, e, con alto lirismo di stile, fatti da lui simbolo della forza e del destino d'una stirpe. La forma stessa dei suoi libri è poetica e conferisce spesso ai casi ch'egli narra il sapore d'un mito, quando non ci appaiono invece forzatamente convenzionali. Nelle novelle di *Anna Perenna*, dei *Primogeniti* e dell'*Alterna vicenda*, nel romanzo *Il Cantico*, nei *Canti di Faunus*, si respira un'aria eroica,

un' aria di favole belle e di lucide e lontane visioni che assai si staccano dalla realtà presente. Ma abbiamo voluto porre qui Antonio Beltramelli non come un interprete oggettivo della storia d' una gente, ma come il celebratore delle virtù della bella terra di Romagna, ch' è fra le più nobili d' Italia. Se la tendenza artistica e la facoltà espressiva lo allontanano dagli scrittori veristi che abbiamo studiato sin quì, ad essi però il Beltramelli si congiunge per una nobile comunità d' intenti, che è quella di far conoscere al restante pubblico d' Italia i caratteri e le vicende del popolo in mezzo al quale sono nati. Antonio Beltramelli poi col romanzo *Gli uomini rossi* (primo d' un ciclo incompiuto che si intitola: « Il carnevale delle democrazie ») ha rappresentato umoristicamente le lotte così vive in Romagna tra socialisti e repubblicani: e chi ha qualche famigliarità col popolo romagnolo, deve riconoscere che il Beltramelli ha colto dal vero i suoi personaggi e, pur nell' intonazione umoristica del romanzo, non ha alterato per nulla il valore della realtà.



CAPITOLO TERZO

IL TRIONFO DELLO SPIRITO

L'evoluzione artistica di Antonio Fogazzaro — « Miranda » — Il primo romanzo: « Malombra » — Il valore ideale del « Daniele Cortis » — « Il Mistero del Poeta » — Il capolavoro: « Piccolo Mondo Antico » — Piero Maironi nel « Piccolo Mondo Moderno » e nel « Santo » — La condanna del « Santo » — « Leila ».

È canone ormai indiscusso della letteratura universale che il romanzo psicologico sorse come una reazione al romanzo naturalista, benchè, a rigore di termini, lo spirito analitico di Stendhal siasi affermato assai prima che lo Zola applicasse all'arte le conquiste della scienza sperimentale.

Paul Bourget, in Francia, è senza dubbio il primo campione della nuova tendenza: ma che altro è il Bourget se non uno scolaro diretto dello Stendhal? Lo ha dimostrato chiaramente Edoardo Rod in un accurato studio appunto sullo Stendhal: egli asserisce essere stato quest'ultimo il maestro di Paul Bourget e trova una grande affinità ad esempio fra *Le Disciple* del

Bourget e *Le Rouge et le Noir* dello Stendhal, fra l'*Armance* di questi e *Cruelle enigme* del primo. Come tale. il romanzo psicologico avrebbe le sue origini assai più lontano di quanto a noi sia dato credere, se la vitalità d'un genere d'arte non fosse da ricercarsi nel periodo del suo pieno fiorire piuttosto che nelle sue prime conquiste. Per ciò abbiamo affermato che il romanzo psicologico sorge in Francia col Bourget; per ciò diciamo che il primo romanziere italiano nel quale la nuova tendenza si accentua è Antonio Fogazzaro, la cui arte ha con quella del Bourget tanti punti di contatto ideale.

Antonio Fogazzaro giunse al romanzo psicologico dal romanticismo: è del 1874 quella novella in versi, delicata e gentile, che si intitola *Miranda*, dal nome della protagonista: su di essa conviene soffermarci (benchè esca dal campo del nostro studio) perchè vi troviamo latenti i germi dell'arte fogazzariana posteriore ed un primo tentativo, se è lecito dire, di analisi psicologica. *Miranda* è una novella in endecasillabi sciolti (sull'esempio delle novelle romantiche del Grossi, del Prati e di moltissimi altri) e svolge il motivo dell'amore infelice di una giovinetta per un poeta che, per seguire il suo sogno di gloria e di ebbrezza, si stacca dall'amata e solo ritorna a lei quando la sventurata è presso a morire. Il motivo e l'intonazione, come vediamo, sono perfettamente romantici e nel corso della novella (divisa in due parti principali: « i ricordi di Miranda » e « i ricordi di Enrico ») non mancano epistole riboccanti di dolore e di tenerezza.

La voce nuova che riscontriamo nella novella del Fogazzaro in rapporto alla tradizione romantica sta nel fatto ch'egli ha preso a soggetto della sua narrazione l'amore infelice di una donna della quale dipinge con verità sorprendente e con calore di poesia le più delicate e intime passioni: al contrario l'irrequietezza e la strana incontentabilità di Enrico lasciano piuttosto perplesso il lettore che non ne ha afferrato e compreso bene il carattere e il logico svolgimento degli atti. Se nella novella romantica — e in generale in tutta la letteratura romantica — il tipo femminile fu sempre uniforme e larvato, quasi fosse ricalcato da un unico esemplare, e se invece l'artista dava maggiore risalto alla figura e all'anima dell'uomo che, generalmente, spasimava invano per l'amore di una donna, o a lui avversa per se stessa o contrastatagli da altri, direi che il caso inverso avviene nel Fogazzaro il quale si compiace ne' suoi romanzi di analizzare minutamente la sottile anima femminile, idealizzandone il valore, e trascura i personaggi maschili che appaiono quasi sempre o evanescenti o irreali: direi anzi che il Fogazzaro ha dato ai suoi uomini anima femminile, alle sue donne anima virile.

Il Fogazzaro stesso in una lettera a Gino Capponi, che gli aveva lodato la sua novella, scrive: « .... Immaginai una donna di quelle » che amano una volta sola e per sempre, gover- » nata in pari tempo da un sentimento religioso » profondo, quasi mistico (*non è forse in queste* » *parole la sintesi di tutto lo svolgimento poste-*

» *riore dell'opera fogazzariana?*) timida e umile
» di cuore, ma pure gelosa della dignità fem-
» minile, tutta avvolta direi da quel pudore
» squisito, che è sollecito di velare gli affetti
» come le membra, e si trova in certe anime
» schive. Cercai spirare nobiltà e gentilezza
» ideale a ciascuno di questi sentimenti ed in
» pari tempo aggrovigliarli assieme perchè nel
» loro dibattersi oscuro mi parve stare il vero
» umano ed anche certa efficacia drammatica.... ».
Miranda è, dunque, un'eroina, la donna forte sino al sacrificio, la cui essenza fisica resta annientata da quel « dibattersi oscuro » di sentimenti che formano tutto il suo dramma intimo e pietoso. Enrico, invece, il poeta, — è ancora il Fogazzaro che scrive — « certo non sa amare
» e volli rappresentarlo tale per contrapposto a
» Miranda che è la vera e sola protagonista del
» libro ». Con queste parole il Fogazzaro ha definito esattamente, più che il contenuto di *Miranda*, l'essenza di tutta la sua arte e le parole stesse si potrebbero applicare, *mutatis mutandis*, a quasi tutti i romanzi venuti dopo questa prima e delicata novella. Chi volesse compiere uno studio critico sul Fogazzaro (non ne abbiamo finora, se ne eccettuiamo le « Note » di Benedetto Croce inserite nel primo volume (1903) della sua *Critica*) [1] non dovrebbe trascu-

[1] Mentre scrivo queste parole, appare un volume di Eugenio Donadoni su *Antonio Fogazzaro* (Napoli, Perella, 1913. Nella raccolta *Studi e ritratti*). È uno studio molto buono e completo.

rare questo elemento essenziale della sua arte, questo dramma umano, questo conflitto ideale fra una donna moralmente, e spesso fisicamente, forte e un uomo debole e incapace di volere; fra una donna, qualche volta miscredente ed energica, e un uomo religioso sino al misticismo, combattuto fra gli stimoli della sensualità e il sentimento religioso al quale il Fogazzaro assegna sempre la palma della vittoria.

Da *Miranda* al primo romanzo, *Malombra*, passano otto anni: e quando ormai il pubblico si era abituato a vedere nel Fogazzaro un poeta (è del 1876 una raccolta di versi, *Valsolda*, della quale parlarono ampiamente, fra gli altri, il Marradi e il Nencioni che fu poi critico severo dei romanzi del Fogazzaro), egli esordisce a quarant'anni nella letteratura narrativa con un libro che suscitò subito discussioni, lodi e proteste, come suole avvenire sempre di ogni vera opera d'arte. Perchè *Malombra* è un'opera d'arte: opera di poesia e di immaginazione, strana sì nello svolgersi degli eventi, ma mirabile in certe pitture di scene naturali e ne' caratteri di alcuni personaggi minori, colti dal vero. In *Malombra* abbiamo due tipi di donne, Marina e Edith, nelle quali sono rispecchiate le tendenze sentimentali che abbiamo analizzato più sopra. Marina è una strana creatura, posseduta da una forza atavica preponderante nel suo essere fisicamente debole. Vittima di un sogno, ella vede compiersi per esso il sacrificio del suo amore e finisce in modo tragico. Edith è una dolce figura femminile dipinta con delicatezza di tocchi e

con tenui sfumature. Ma essa ci rammenta nella esplicazione materiale della sua anima il personaggio di Miranda; e sotto la dolcezza della sua sensibilità italica, sta la rude forza del sangue nordico. Di fronte a queste donne è il protagonista del romanzo, Corrado Silla, nel quale il Fogazzaro pare abbia voluto ritrarre se stesso. Sentite: « Ingegno non lucido, mistico di ten-
» denze, potente per certe intuizioni fugaci piut-
» tosto che per merito suo proprio, costante....
» Aveva idee poco definite, poco pratiche; ardente
» spiritualista e perciò proclive a considerare
» di preferenza nell'umanità l'origine e il fine;
» amava, anche in tenui materie, appoggiarsi
» a qualche grande pensiero generale; obbediva
» a un concetto filosofico.... ».

Infatti tale era l'anima del Fogazzaro, e tali erano anche le sue tendenze: chi consideri nell'opera di lui unicamente l'intento filosofico e religioso, astraendo da ogni forma artistica, riconosce che la sua opera è di lotta per un ideale è appoggiata a un grande principio, ad un potente indirizzo spirituale. Bisogna dunque nei romanzi del Fogazzaro ridurre la materia al suo puro scheletro, mettere di fronte, avverse l'una all'altra, le anime dei pochi personaggi principali. Dall'urto esce la sanzione del principio. Dalla lotta terribile esce la vittoria del bene sul male, del bene, quale è concepito dalla tradizione cristiana, sul male, che è sempre o l'assillo della carne o l'angoscia del dubbio religioso. Ecco perchè, dicevamo, l'opera di Antonio Fogazzaro ha avuto quasi esclusivamente detrattori del fine

ideale del romanziere e dei mezzi da lui messi in opera per raggiungerlo; intendendo dire con ciò che veri e propri detrattori del Fogazzaro artista non ci furono mai; benchè chi ne ha combattuto le idee non ha potuto o non ha voluto astrarre dai mezzi artistici impiegati dal romanziere appunto per esplicare e per affermare vittoriosamente le sue idee, ed ha accusato il Fogazzaro di povertà d'analisi e di inverosimiglianza nella dipintura dell'anima umana. Benchè sia antico quanto il mondo il principio che nella vita non vi è nulla che non possa accadere (e quindi la parola « inverosimile » e tutte quelle che da essa derivano dovrebbero essere cancellate dall'uso della lingua d'ogni paese), pure è noto che l'accusa si ripete spesso anche oggidì ad ogni proposito. Quando l'accusa di inverosimiglianza era mossa allo Zola e agli altri romanzieri della scuola verista, abbiamo visto che la scienza è venuta in soccorso del letterato e ne ha confermato i postulati alla luce critica di documenti umani. Nel caso del Fogazzaro, invece, la scienza non può parlare: eccettuiamone per un momento *Malombra* e la figura di Marina, della quale nessuno ha potuto infirmare la profonda verità psichica di fronte alla scienza sperimentale. Ma negli altri romanzi del Fogazzaro? Ma fra le luci e le ombre dell'anima dei suoi personaggi? Esaltatori e detrattori sono concordi nell'arrestarsi di fronte alla difficoltà dell'indagine e, mentre gli uni hanno proclamato la bellezza morale delle creature fogazzariane, gli altri hanno gettato il ridicolo

su quelli che essi chiamarono effetti della superstizione o del misticismo, portati di una virtù assai lontana dai diritti e dai sentimenti della vita moderna. Come sempre, gli uni e gli altri hanno esagerato, poichè l'opera d'arte, non si giudica con l'entusiamo o con la violenza detrattrice. L'opera d'arte è vitale se regge al confronto di certe leggi d'armonia e di bellezza. Di fronte a questo principio tace la discussione inutile: e appunto con esso noi vaglieremo l'opera di Antonio Fogazzaro: in modo speciale di quella che va da *Piccolo Mondo Antico* a *Leila*, l'ultimo quadro di una ampia visione ideale.



Quattro anni dopo *Malombra* appare *Daniele Cortis*, uno dei migliori romanzi del Fogazzaro sotto l' aspetto artistico, discusso invece e negato sotto l'aspetto morale, poichè è sembrato a molti che il carattere del protagonista, lungi dall' essere eroico e moralmente bello come l' autore ha voluto dipingerlo, riesca invece a volte oscuro ed assurdo, e forse troppo lontano da quelli che sono i sentimenti del nostro tempo. È noto l'argomento del *Daniele Cortis*: due cugini, Daniele ed Elena, si amano appassionatamente e, poichè Elena è sposa, i due cugini credono di poter intrecciare fra loro una amicizia che sia soltanto fraterna e pura; ma ben presto si accorgono che la vicinanza accende sì i loro desideri da far ritenere imminente il

pericolo d'una caduta. Elena forse cederebbe, farebbe dono a Daniele del suo corpo come già gli ha donato la sua anima: ma Daniele non vuole. La sua coscienza si ribella al pensiero di poter infrangere ciò che ritiene un assoluto senso di dovere. Lotta dunque asprissimamente e vince: e infine i due innamorati, piuttosto che peccare, si separano per non rivedersi mai più.

Il contenuto e la conclusione morale del romanzo nell'intenzione del Fogazzaro sono evidentissimi, anche se a noi sembri non umanamente bella questa rinuncia all'amore quando i sentimenti dei due protagonisti sono tali che il vivere l'uno disgiunto dall'altro è ben più della morte. E se non bastasse questo, il marito di Elena con la volgarità del suo carattere, con la brutalità di tutto il suo essere, giustificherebbe — se davanti all'amore giustificazione fosse necessaria — la preferenza che Elena accorda al cugino, spirito nobile e aristocratico, intelligente, forte. Ed è qui che ci pare che il fine morale propostosi dal Fogazzaro nello scrivere il *Daniele Cortis*, vada totalmente perduto. Il protagonista sacrifica se stesso e ogni cosa sua piuttosto di cedere alla tentazione che lo spinge nelle braccia della donna amata: ma, badiamo, questa sua vittoria ci sembra giungere troppo tardi: giunge, infatti, quando l'adulterio idealmente è già consumato da tempo. Elena è pura ancora nel corpo; e sta bene; ma — ci chiederemo noi come già

chiedeva E. A. Butti al Fogazzaro [1] — di chi è l'anima sua? Del marito o del cugino? E forse il Fogazzaro nel creare il tipo di Elena ha creduto di rappresentarci una donna fedele? Fedele a chi? Al marito no certo. Infatti Elena, badiamo, ha potuto serbarsi pura soltanto perchè Daniele non ha voluto prenderla. E quando noi vediamo Daniele ritirare la mano tremando dal frutto proibito dopo che egli ha cercato con tutti i mezzi di condurlo a maturazione e di farlo cadere, ci pare — sia detto con tutto il rispetto dovuto alla gloriosa memoria del Fogazzaro — che chi ne debba restare assai male sia proprio la povera Elena, la quale, dopo tutto i ragionamenti e le affermazioni di Daniele che non vuole o non osa compiere l'opera da lui stesso incominciata, resta assai più confusa che persuasa.

Il valore morale del libro dunque è mancato completamente ed io non so se chi, chiudendo il volume sull'ultima pagina, non mostri di apprezzare assai poco la virtù (è poi virtù?) di Daniele, il quale ad alcuni è anzi sembrato un raffinato tipo di egoista che sacrifica alla sua esaltazione morale la donna che lo ama perdutamente. Per questo è stato affermato che tutto il complesso del romanzo è una scuola di falso idealismo, di vano illusionismo. di bugie convenzionali: così è falso il tipo di Daniele che rinuncia alla gioia più pura che sia concessa all'uomo. l'amore,

---

(1) E. A. Butti: « *Nè odî nè amori* » (Milano: Dumolard, edit., 1893 pag. 135.

come è falso il tipo di Elena che si acqueta, almeno per il momento, alle ragioni del cugino e rinuncia a lui per partire col marito ripugnante, giuocatore, ubbriacone.

Alcuni nella critica a questo romanzo del Fogazzaro sono andati anche più in là ed hanno accusato esplicitamente l'autore di fare opera deleteria sulle anime giovanili e in modo speciale su quelle delle fanciulle. Il Butti, ad esempio, nel libro che abbiamo già citato, scrive: « .... Le ragazze da marito si innamo- » rano del tipo e della posizione di Elena, s'esta- » siano nel suo amore e nel suo sacrificio, » sognano un Daniele Cortis, per innamorar- » sene e per esserne rispettate. Poi di Daniele » Cortis sul globo terracqueo non ne trovano; » e le brave ragazze, divenute più tardi mogli, e » mogli già adultere nel loro desiderio, cedono » ai rispettivi Cortis apocrifi anche quel poco » di rispettabile che hanno conservato: il loro » corpo ». Attraverso le parole, forse un poco troppo rudi, del Butti, noi troviamo questa verità indiscutibile: che il Fogazzaro ha insegnato a vincere la tentazione mentre sarebbe stato più consono al suo ideale morale ch'egli insegnasse a fuggirla. Ma il Fogazzaro, sorto in un tempo nel quale l'irreligiosità era ormai entrata nel cuore d'ognuno, volle con la sua opera richiamare gli uomini a quell'idealismo cristiano al quale tenne sempre fede e che gli costò tante amarezze. E forse ha pensato che nella società moderna il pericolo è sempre così prossimo che non è possibile fuggirlo: mostrò

dunque un giovane alle prese con una tentazione, che la maggior parte degli uomini giudica insuperabile, e lo condusse a vincerla (1).

Abbiamo già detto quale sia, secondo noi, il valore morale di questa stupefacente rinuncia di Daniele Cortis, ma, anche dissentendo dai principî e dalle idealità del Fogazzaro, non possiamo non rendere omaggio alla sua memoria d'uomo e di scrittore. I pregi artistici del Daniele Cortis sono d'altra parte troppo grandi perchè noi ci indugiamo ancora a rilevarne la falsità del contenuto, il quale — come norma fissa del nostro studio — dovrebbe importare assai poco. Ma è forse possibile, del resto, scrivendo dei romanzi di Antonio Fogazzaro, prescindere dal sentimento morale che li ha tutti ispirati? Io credo assolutamente di no, e lo credo sopratutto riguardo ai suoi romanzi posteriori, in cui da un sentimento morale individualistico, quale è quello che ispira le azioni di Daniele Cortis e di Elena, passiamo a un grande sentimento altruistico, ad un eletto spirito di sacrificio di sè per la redenzione degli altri, quale è quello che guida, ad esempio, i passi del *Santo*.

E ci pare anche che meglio d'ogni altro romanzo, il *Daniele Cortis* compendi quel canone artistico fogazzariano che molti critici hanno voluto fissare. Infatti hanno detto che l'arte del Fogazzaro si può compendiare in questa formula filosofica « resistenza alla sensualità » e appunto

---

(1) Una situazione quasi identica troviamo nel *Piccolo Mondo Moderno*: e ne diremo a suo tempo.

ad essa hanno ascritto la fortuna che i libri del Fogazzaro hanno avuto presso il pubblico, al quale sono assai accetti questi miscugli di religione e di sensualismo che soddisfano l'immaginazione, pur lasciando in pace la coscienza. Ora, francamente, a noi pare che la fortuna dei libri del Fogazzaro sia da ascrivere ad altre cause, e crediamo che il pubblico debba sempre essere toccato da un'opera d'arte che rappresenta un aspro conflitto di idee, dal sacrificio compiuto da una creatura umana ad un ideale, qualunque esso sia, anche se assai lontano dalle tendenze spirituali del lettore. Ora è d'uopo riconoscere che il Fogazzaro ha saputo rappresentare questi conflitti in modo artisticamente perfetto; ha saputo rendere simpatici i gesti di tutti i suoi personaggi, anche di quelli idealmente più lontani da noi. Daniele Cortis, ad esempio, benchè ci appaia fuori della vita col suo gesto di rinuncia all'amore, è un personaggio che riesce a commuovere con la apparente spontaneità e sincerità de' suoi atti: e questa verità ci appare anche più evidente rileggendo il bel capitolo del romanzo che descrive la seduta di Montecitorio alla quale partecipa il giovane deputato. E nelle parole che Daniele Cortis dice ad Elena rinunciando per sempre a lei, quando le propone di amarsi « *come gli astri e le palme,* » *non corpore sed lumine, non radice, sed vertice* » è segnato il valore dell'idea del Fogazzaro, del dramma umano che egli ha voluto analizzare, l'intima essenza di tutti i suoi libri: lottare e soffrire per la maggiore grandezza dello spirito!

E ricordando infine che nel *Daniele Cortis* il Fogazzaro ha propugnato l'idea di un grande partito conservatore cattolico che dovrebbe prendere le redini del governo e ispirare l'azione politica alla tradizione cristiana, ci vien fatto di ricollegare direttamente questo romanzo con la penultima tappa artistica del Fogazzaro, col *Santo*, che allo scrittore vicentino costò tanti dolori e che compendia tutte le sue idee politiche e religiose: *Restaurare omnia in Cristo*, così come dice il Vangelo, pur concedendo alla società moderna ciò che per le sue vittorie a buon diritto le appartiene: un largo spirito di critica, ben lungi da quell'atteggiamento passivo in cui la Chiesa cattolica vuole che stiano i fedeli d'oggi come stavano i cristiani dei tempi di Nerone o anche quelli contemporanei di Dante.

Accenneremo a un altro aspetto dell'arte del Fogazzaro che si rileva nel *Daniele Cortis*; alla intima connessione che hanno coi personaggi i luoghi in cui essi vivono e lottano. In *Malombra* l'autore aveva forse dato troppo ampio sviluppo alla parte descrittiva, a scapito dell'armonia necessaria all'azione. Nel *Daniele Cortis* invece questo difetto è scomparso, e l'intimo sentimento della natura, che aveva già ispirato molte magnifiche pagine del primo romanzo, trova qui uno svolgimento più armonico e quindi più vero. Brevi tocchi bastano al Fogazzaro per delineare i caratteri dei vari luoghi, così che il lettore del *Daniele Cortis* vive realmente nella vallata delle Prealpi vicentine, dove l'azione del romanzo si svolge, e si trasporta anche volta a

volta col protagonista a Roma e a Lugano. Per Antonio Fogazzaro ogni aspetto della natura ha un' anima propria che partecipa alle vicende del dramma umano e non serve soltanto di pura cornice formale. Per questo, abbiamo detto, i suoi personaggi sono intimamente legati ai luoghi nei quali vivono: e la tendenza che appare nei primi romanzi del Fogazzaro andrà poi svolgendosi, così da condurre l'autore a scrivere il *Piccolo mondo antico* nel quale, anche per questo rapporto. la perfezione è raggiunta.

***

Prima di venire alla serie dei quattro romanzi ai quali è maggiormente legato il nome del Fogazzaro accenneremo qui brevemente al *Mistero del Poeta* che ha importanza speciale pel fatto che vi si possono riscontrare alcuni accenni autobiografici, assai conformi invero a ciò che si conosce della vita del romanziere; e d' altra parte le lettere che si trovano in questo romanzo corrispondono perfettamente ad alcune poche lettere del Fogazzaro che si conoscono.

Ad avvalorare la nostra asserzione riportiamo qui il programma di lavoro che Violet, la protagonista del romanzo, traccia per il suo innamorato:

« Io penso che tu possa realmente far bene, » come poeta, a pochissime anime. e penso in » pari tempo che il valore di questo ristretto » beneficio sia inestimabile e che saresti colpe» vole di non recarlo... ».

E più oltre:

« ....Oso adesso dire cosa vorrei che tu facessi » in avvenire come artista. Il romanzo che hai » incominciato mi piace immensamente e so come » vi lavorerai quando sarai mio... Vorrei che » nei tuoi futuri libri non vi fosse solo *Die* » *Wornehme Welt*, come dicono qui, ma una » elegante società di signori e signore; e nem- » meno che ci fossero solamente contadini e » operai; vorrei che tu prendessi in mano tante » persone d'ogni specie, come si mescolano o » toccano o almeno si vivono accanto nella vita » reale. E vorrei un'altra cosa più grande assai: » che tu fossi per questa gente il poeta della » verità e della giustizia ».

Non è forse questo programma simile in tutto a quello che il Fogazzaro ha sempre seguito nella sua vita d'artista?

Un altro caratteristico lato del romanzo è l'origine anglo-sassone della protagonista (nata in Inghilterra e residente a Norimberga), così come tedeschi sono Steinegge e sua figlia di *Malombra*. Questo fatto si può far risalire alla predilezione che il Fogazzaro aveva per la lingua e la letteratura tedesche, da lui conosciute perfettamente, e che aveva imparato ad apprezzare specialmente dopo un suo lungo viaggio in Germania: questa predilezione ha destato qualche stupore ed è stata assai variamente giudicata. A noi non importa se non fissare il fatto materiale, ricercando appunto nel viaggio del Fogazzaro attraverso i paesi tedeschi la fonte perfetta di cui egli si servì per delineare lo sfondo

sul quale agiscono i personaggi del *Mistero*. E lo sfondo è precisamente Eichstatt, antica e piccola città tedesca della catena del Giura, sono le rive del classico Reno nel quale è caduto l'anello dei Nibelunghi che ancora pesa sugli uomini come una fatalità. E ci sono nel romanzo alcune brevi strofe che accennano a questo motivo, celebrando l'amore del poeta per la piccola e soave Violet. I due protagonisti del romanzo sono appunto il Poeta — come il titolo dice — e Violet, creatura di sogno, resa anche più attraente da una disgrazia fisica che l'affligge. Nasce l'amore fra il giovane poeta italiano e la pallida Violet nordica, e fiorisce sotto il cielo tedesco, finchè il poeta riesce a sposare la creatura che adora. Ma durante il viaggio nuziale la povera Violet muore, uccisa dalla emozione troppo vasta per il suo piccolo cuore, fra le braccia dello sposo al quale sarà poi sempre assai triste la vita.

Accanto ai due protagonisti vivono alcuni personaggi secondari di una sorprendente verità, così che spesso riescono più cari a noi degli stessi protagonisti, qualche volta lontani o velati da un senso di indefinibile mistero.

Infatti in questo romanzo è più che negli altri visibile quel senso di disarmonia caratterizzata mirabilmente da Adolfo Albertazzi in uno scritto (1) all'indomani della morte del romanziere. Dice dunque l'Albertazzi:

---

(1) Cfr. A. Albertazzi: *Antonio Fogazzaro* in *Marzocco* (Anno XVI, n. 11: 12 marzo 1911).

« I suoi personaggi prediletti e più eletti
» sono, per l'idealità che li guida, originali o
» eccezionali, molto al di sopra della gente co-
» mune. A imprimere in essi l'umana verità,
» l'artista, oltre che dell'amore, doveva valersi
» dei personaggi inferiori e delle passioni in
» mezzo a cui immaginava di farli vivere. Don
» Abbondio servì al Manzoni per illuminare e
» integrare il Cardinal Federigo. Ma si tradì:
» tra il magnanimo Vescovo e il pusillanime
» curato, c'è, sì, una distanza grande, non un
» innaturale distacco; c'è una differenza di in-
» telligenza e di spirito; una differenza di grado,
» che ci pare perfettamente umano, perchè e
» l'uno e l'altro conservano evidente affinità
» con noi. L'uno ci sembra al di sopra di noi,
» l'altro al di sotto: nessuno dei due al di fuori
» di noi. I personaggi inferiori del Fogazzaro
» hanno invece troppo spesso un carattere di
» eccezione contraria, di eccezionale comicità:
» sono — diceva il Nencioni — marionette esi-
» laranti. E quindi tra i protagonisti ed essi
» corre una lontananza non più di grado, ma
» di natura, sì che di fronte gli uni agli altri,
» i supremi e gli infimi, sembrano gente di un
» mondo diverso ».

Abbiamo citato testualmente queste parole dell'Albertazzi perchè ci sembra ch'egli sia stato il primo a mettere in rilievo questa disarmonia dell'arte fogazzariana. Ma noi vorremmo aggiungere che qualche volta la sproporzione avviene per il fenomeno inverso; perchè i personaggi secondari sono vivi e reali e di sorprendente

evidenza e i personaggi principali sono invece troppo lontani dalla nostra mente e dal nostro cuore. Avviene questo certamente in *Malombra* e avviene anche in qualche punto del *Daniele Cortis* e del *Mistero del Poeta*, in cui, di fronte a certi strani atteggiamenti ideali dei due protagonisti, sta la viva rappresentazione dei due Topler e della buona Luise che l'autore ci rappresenta come veramente colti dal vero o da lui conosciuti nel suo viaggio nei paesi del nord.

Alcuni hanno definito questo romanzo un « poema scritto in prosa » e crediamo sia la definizione più esatta che se ne possa dare. Oltre allo stile in cui è scritto, concorre a rendere più evidente quel soffio di schietta poesia che lo ispira anche la prosa musicale di molte pagine. Il *Mistero del Poeta* resta infine nella produzione artistica del Fogazzaro un' opera a sè, che però si riconnette a tutti gli altri romanzi precedenti e a quelli che verranno poi per la grande idealizzazione dell'amore che vi troviamo. E Violet, la protagonista, anche attraverso le incertezze e i punti oscuri della sua anima, ci appare una delle creature più soavi dell'arte del Fogazzaro.



Con *Piccolo Mondo Antico*, pubblicato otto anni dopo il *Mistero del Poeta*, il Fogazzaro iniziava quella trilogia romantica alla quale è particolarmente legato il suo nome e che è

chiusa, come un epilogo, dall'ultima opera sua, *Leila*, scritta un anno prima di morire.

Piccolo Mondo Antico è un romanzo psicologico nel più esatto senso della parola, che si svolge su uno sfondo rigidamente storico, in un periodo anzi della nostra storia che ci è assai vicino e quindi che più ci tocca e ci commuove: personaggi di questo romanzo del Fogazzaro sono i contemporanei dei nostri nonni e dei nostri padri, sono i figli di quella generazione sorta nel periodo della atroce attesa per la rivendicazione della nostra razza, quando si aspettava ancora San Martino per cancellare il ricordo della disfatta di Novara. Il dramma spirituale delle creature fogazzariane si svolge contemporaneamente al prologo del grande dramma politico: esse infatti vivono e si agitano mentre la tirannide austriaca innalza a Belfiore le forche dei martiri d'Italia.

Per tale ragione, forse i sentimenti delle creature di questo romanzo riescono più vivamente a commuovere quando i riflessi dell'ambiente e dell'ora storica nella quale vivono si proiettano sì dentro la loro anima da farne creature vive del loro tempo, da permettere che alto, sopra i loro sentimenti e le loro passioni, regni quello spirito di sacrificio per la causa comune, quell'insofferente desiderio di libertà che accomuna in un solo palpito gli avversi, i lontani, i divisi. E mai così nobili, ad esempio, ci sembrano Franco e Luisa come quando, dimenticata una recente querela spirituale — che è poi il vasto dissidio che li divide — non

hanno davanti al pensiero della Patria che un unico palpito, un' unica parola e Luisa stringendosi al marito gli mormora sulla bocca: « Se viene quel giorno (il giorno benedetto » della lotta per la libertà) tu vai: ma vado » anch' io ».

Un altro particolare che concorre a rendere questo romanzo il più organico di tutti i romanzi di Fogazzaro, è il giusto contemperamento della delicatezza sentimentale con una facile vena comica che, del resto, fa capolino in tutti gli altri romanzi, da *Malombra* a *Leila*. Anche nel *Mistero del Poeta* è traccia di questa vena comica nella descrizione di alcuni tipi che si incontrano nelle piccole città tedesche dove il romanzo si svolge; così che non è errato accennare ad una rapida e più valida evoluzione dell' arte fogazzariana, evoluzione che ha dato nel *Piccolo Mondo Antico* la prova più alta della sua forza e del suo valore.

L' argomento del romanzo è una lotta spirituale, un contrasto di anime fra due giovani sposi: il nobile Franco Maironi, ultimo discendente d' una ricca famiglia lombarda, e Luisa Rigey, orfana di un professore in fama di miscredente e di rivoluzionario. Franco è mistico, scrupoloso, religiosissimo; Luisa invece è miscredente come il padre, ma forte e fiera della sua coscienza e della sua ragione. Nel contrasto intimo anche qui la parte di creatura forte e, oseremmo dire, più simpatica, è rappresentata dalla donna, mentre Franco ci appare un essere debole, senza volontà sua, soggetto a credenze

che accetta forse senza averle volute approfondire. Vero è che, come vedremo, l'autore ha condotto alla vittoria l'anima di Franco, mentre Luisa è vinta. Ma è poi logica questa vittoria spirituale di Franco? A noi pare di no; tanto è vero che moltissimi lettori del romanzo giunti alla fine si meravigliarono di non aver riscontrato in Luisa l'atteso trionfo e il Fogazzaro stesso fu costretto a spiegare con una lettera ad un amico i caratteri dei due personaggi, cercando di giustificare quella che gli era sembrata la logica conclusione di quel dramma di anime. Però nel corso del romanzo l'autore non ha parteggiato nè per l'uno nè per l'altro de' suoi personaggi, così che il lettore resta libero nel suo giudizio. E il lettore, infine — come abbiamo detto più volte — vede soltanto l'opera d'arte che è grande e bella e che ci dà la completa misura dell'ingegno del Fogazzaro.

Anche bisognerebbe osservare che il dissidio tra Franco e Luisa è perfettamente rispondente a realtà; non è insomma — come abbiamo notato per il Daniele Cortis — un fenomeno spirituale impostato su una situazione sentimentale, su lotte fra lo spirito e la carne, che vorremmo definire patologiche. La realtà e l'idealità si fondono in questo romanzo mirabilmente e lo fanno libro di vita e di pensiero, documento umano, certo assai più che all'autore non sarebbe piaciuto sentirsi dire.

Fin dalle prime pagine del libro di Fogazzaro ci si delinea il carattere di Franco, impetuoso, focoso, che piglia fuoco al primo urto e

prorompe. S'è accesa, a tavola, fra i convitati della nonna di Franco, una disputa politica che Franco tronca subito con uno scatto ed una fuga. La nonna, fedele al vecchio regime, al « paterno » dominio austriaco, non ammette nel nipote certe velleità rivoluzionarie e frena una sua violenta risposta con una flemmatica osservazione. Franco prende furiosamente il suo piatto a due mani, e lo spezza d'un colpo sulla tavola e se ne va.

A contrasto con questa sua apparente violenza di carattere Franco possiede la « semplice tranquilla fede di un bambino ». L'autore ce lo descrive così:

« Punto orgoglioso, alieno dalle meditazioni » filosofiche, ignorava la sete di libertà intel- » lettuale che tormenta i giovani quando la » loro ragione e i loro sensi cominciano a tro- » varsi a disagio nel duro freno di una credenza » positiva. Non aveva dubitato un istante della » sua religione, e seguiva scrupolosamente le » pratiche senza domandarsi mai se fosse ragio- » nevole di credere e di operare così. Non » teneva però affatto del mistico nè dell'asceta. » Spirito caldo e poetico, ma nello stesso tempo » chiaro ed esatto, appassionato per la natura » e per l'arte, preso da tutti gli aspetti piace- » voli della vita, rifuggiva naturalmente dal » misticismo, non s'era conquistata la fede e » non aveva mai volti a lei tutti i suoi pensieri; » non poteva essere penetrato in tutti i suoi » sentimenti. La religione era per lui come la » scienza per uno scolaro diligente che ha la

» scuola in cima ai suoi pensieri e vi è assiduo,
» non trova pace se non ha fatto i suoi compiti,
» se non si è preparato alle ripetizioni, ma poi
» quando ha compiuto il proprio dovere, non
» pensa più al professore nè ai libri, non sente
» il bisogno di regolarsi ancora secondo fini
» scientifici e i programmi scolastici. Perciò egli
» pareva spesso non seguire altro nella vita
» che il suo generoso cuore ardente, le sue
» inclinazioni appassionate, le impressioni vivaci,
» gli impeti della sua natura leale, ferita da
» ogni viltà, da ogni menzogna, intollerante
» d'ogni contraddizione e incapace di infin-
» gersi ».

Siamo dunque di fronte a un uomo che ha accettato la sua religione come una eredità, che ne segue scrupolosamente le leggi ma che non sa applicarne gli ammaestramenti alla vita. E noi vediamo spesso questo uomo « intollerante d'ogni contraddizione » essere invece in aperta contraddizione con se stesso, fra i suoi sentimenti e le sue opere, fra lo spirito e l'azione. Il sentimento religioso in lui non è che una abitudine, e non ha influenza sulla sua vita attiva. Certe volte anzi la contraddizione appare palese agli occhi stessi di Franco, senza però ch'egli osi confessarlo a se stesso. E quando la moglie, Luisa, spirito forte e nobile, rileva questa insensibilità spirituale del marito e gliela pone davanti come un problema, come una domanda che attende la risposta, egli non si giustifica e non analizza la sua anima, ma si irrita vanamente e con vane parole protesta.

I primi capitoli del romanzo ci mostrano Franco in lotta con la nonna, la vecchia marchesa Maironi, per il suo prossimo matrimonio con Luisa Rigey, una fanciulla senza beni di fortuna e senza gran nome. Franco non si lascia smuovere nè per minaccie nè per preghiere dal suo proposito, che anzi, dopo un animato dialogo con la nonna, esce come per sfida da casa e si reca a sposare la sua Luisa, rinunciando per lei a tutte le agiatezze della sua condizione, poichè sa che ormai la casa della nonna gli è chiusa per sempre: e benchè abbia appreso da poco l'esistenza di un testamento nascosto che lascia erede lui, Franco, di tutti gli averi di casa Maironi alla quale la nonna non avrebbe nessun diritto, ha fatto proposito di non servirsi del testamento e di lasciare alla nonna tutta la sostanza, pago di sentirsi a lei superiore per questa generosità con la quale ripaga la sua ingiusta avversione.

Gli sposi sono accolti in casa da uno zio di Luisa, l'ingegnere Ribera, fratello della signora Rigey morta appena Franco e Luisa sono stati uniti per sempre. La seconda parte del romanzo ci trasporta ad Oria, nella casa dello zio Ribera, dove Franco e Luisa vivono con la loro piccola Maria. I due sposi si amano, ma fra loro è già nato quel contrasto spirituale che andrà poi via via acuendosi. A Luisa sembra che suo marito ami troppo e desideri i denari della nonna, e crede di scorgere una contraddizione fra questo sentimento e la fede, la pietà cristiana di Franco; poichè Franco, mentre crede fervi-

damente alla vita futura, in realtà si attacca con passione a tutto ciò che la vita terrena ha di bello, di buono, di piacevole. E Luisa pensa: « Uno che osserva così scrupolosamente i pre» cetti della Chiesa, che ci tiene tanto a man» giare di magro il venerdì e il sabato, a » udire ogni domenica la spiegazione del Van» gelo, dovrebbe conformare la propria vita » molto più severamente all'ideale evangelico. » Franco, infine, dovrebbe temerlo e non desi» derarlo il denaro ».

Un altro punto di dissidio fra i due sposi è quello che riguarda l'educazione da dare alla figlia, poichè quasi mai il giudizio morale dell'uno si accordava col giudizio morale dell'altro. Luisa pensava essere necessario assolutamente l'impedire che Maria accettasse una vita di frivolezze, compensata dalla messa alla mattina, dal rosario alla sera e da elemosine. Voleva darle insomma un indirizzo morale disgiunto dall'indirizzo religioso; ciò che riusciva affatto inconcepibile a Franco, il quale capiva che non si credesse nella religione, ma non poteva capacitarsi che qualcuno la potesse trovare insufficiente come norma di vita. E Franco, anche in questo caso, come in moltissimi altri, non sa dimostrare quale fondamento di verità abbia la sua opinione. Gli pare « di avere torto secondo » un raziocinio superficiale e di aver ragione » secondo una verità profonda che non riesce » ad affermare ». E nella lotta della sua anima gli si presenta molte volte il pensiero che l'antagonismo, ancora latente, fra le idee di sua moglie

e le sue debba un giorno o l'altro scoppiare in modo improvviso e doloroso.

In seguito ad una perquisizione operata nella casetta di Oria, e per istigazione della vecchia marchesa, l'ingegnere Ribera è destituito dal suo impiego governativo, così che le condizioni della piccola famiglia diventano tristissime e Franco si vede costretto ad emigrare in Piemonte per cercarvi lavoro. Luisa, intanto, venuta a cognizione dell'esistenza del testamento in favore di Franco, vorrebbe che egli se ne valesse contro la nonna e solo per ragioni di giustizia: i danari li darà ai poveri. Ma Franco rifiuta. Tanto più che crede il testamento già distrutto per ordine suo. E Luisa anche da questo fatto è tratta a pensare che la religione favorisce i sentimentalismi deboli e che essa, che predica la sete della giustizia, è incapace di formare negli intelletti devoti a lei il vero concetto di giustizia.

Mentre Franco è a Torino, la piccola Maria muore affogata: e da questo momento incomincia il dramma morale di Luisa. Ella s'accusa in certo modo della morte della piccola figlia e questo avvenimento è tale colpo per lei che la donna forte, generosa, ardente, perde ogni vigore di vita e di pensiero; dalla morte della piccola Maria incomincia il decadimento fisico e morale della madre. Ella non può trovare conforto nella religione e si accascia e rifiuta ogni ragionevole aiuto. E mentre la disfatta morale di Luisa è nel suo più alto grado, Franco al contrario risorge ed opera. Egli, a contatto della vita,

trova nuova forza ideale e nuove energie, pensa, lavora per sè, per la famiglia, per la patria. Con un incontro tra Franco e Luisa a Lugano, quando Franco ritorna in Lombardia per combattere contro i tedeschi a fianco dei soldati piemontesi, e con la mirabile commoventissima scena della morte del vecchio zio Ribera, il romanzo si chiude.

Noi in questo breve riassunto, siamo venuti delineando i caratteri assai diversi e il conseguente dissidio spirituale dei suoi protagonisti. Stanno di fronte due giovani anime: quella di Franco, inferiore alla moglie nella volontà e nell'azione, se pur superiore nella carità; quella di Luisa che giudica essere vano il sentimento religioso quando ad esso non s'accompagnino le conseguenti opere buone; che crede importare assai più all'Essere misterioso e terribile venerato dagli uomini l'attività fisica e morale che lo sterile vaniloquio della preghiera, nella quale s'acquetano le facili coscienze. Indubbiamente il carattere di Luisa è più umano, più vicino a noi, quindi più « simpatico ». E per conseguenza non ci appaga la conclusione del romanzo che dà la vittoria piena ed incontrastata all'anima di Franco, mentre ci sarebbe sembrato più logico il trionfo di Luisa.

Abbiamo già detto che il Fogazzaro volle spiegare questo suo concetto in una lettera nella quale ha tracciato i caratteri dei due personaggi come egli li ha sentiti.

« Feci di Luisa — scrive il Fogazzaro — » una creatura nobilissima e veramente supe-

» riore; sì; ma fin dalla prima parte appare in
» lei il lato inferiore, il lato debole, e lo feci
» apparire a disegno. A proposito del testamento
» e, in tutte le sue relazioni con la vecchia
» marchesa, Luisa manca, rispetto a suo marito,
» di carità. È un effetto della sua natura, ed è
» anche un effetto della sua fredda, scarsa,
» superficiale religione. Ella sente la giustizia,
» ma non sente la carità, e questo è il germe,
» storicamente e psicologicamente, della sua
» rovina spirituale futura. Franco è invece infe-
» riore a lei nella volontà, nell'azione. Molti
» sono i credenti che somigliano a Franco, che
» praticano, si astengono dal male, ma operano
» poco, mancano del vero spirito cristiano.
» Per incarnare questo concetto mi occorreva
« una natura piuttosto d'artista che di pensa-
» tore. È la vera essenza del cristianesimo che
» opera in lui più tardi, è l'amore, è la croce,
» ciò che vi ha di più vitale nella religione;
» ciò che agisce sugli uomini, da San Paolo in
» qua, molto più efficacemente dei ragionamenti
» filosofici e teologici, sono l'amore e la croce
» che lo alzano, che gli fanno comprendere la
» sua incoerenza passata e che trasformando
» lui devono comunicare una certa emozione
» buona anche ai lettori del libro.... Chi non sa
» quante splendide apologie della fede si sono
» fatte e si possono fare, e chi non sa pure che
» la fede non può interamente dimostrarsi, perchè
» altrimenti non sarebbe una grande virtù, chi
» non sa che non è possibile alcuna contrad-
» dizione logica fra la ragione e la fede, ma

» che la fede resta sempre un dono di Dio?
» L'opposizione di Luisa a Franco non è legit-
» tima che in quanto riguarda il difetto di
» opere e si emenda. Dovevo io guastare l'ef-
» fetto artistico del romanzo inserendovi un'apo-
» logia ragionata della fede?.... No: io volli che
» parlassero i fatti.... ».

Osserveremo però che tanto il mutamento spirituale di Franco, che lo porta alla vittoria, quanto quello di Luisa, sono dati da fatti puramente materiali che hanno sì una profonda ripercussione nelle anime dei protagonisti, ma che non sono uno stadio successivo delle loro facoltà, che non dipendono, infine, dalla volontà dei personaggi i quali subiscono l'influsso dell'ambiente esterno. Precisiamo: Franco nell'ultima parte del romanzo ritrova una forza e un vigore morale che prima non aveva; diventa da contemplativo uomo d'azione; e questo non perchè egli stesso abbia potuto capire la sua deficenza spirituale, ma perchè viene trascinato dall'entusiasmo e dalla fede patriottica di quel tempo che riescono a tramutarlo senza quasi ch'egli se ne possa dare ragione. Ed è così per Luisa: essa diventa in breve una creatura inerte e quasi demente non perchè la sua convinzione morale abbia subìto tale colpo da rendere lei dubbiosa di quanto prima credeva fermamente, di quanto informava il suo dissidio con Franco intorno al dovere dell'umanità e al valore del sentimento religioso. No: Luisa perde la sua bella forza e la sua fierezza sotto l'urto grave del dolore per la tragica morte della sua creatura.

Anche qui, dunque, un fattore esterno che agisce potentemente e trasforma l'anima e il carattere della protagonista.

Accanto alle figure dei due personaggi principali del romanzo stanno quelle dei personaggi secondari, perfette, colte dal vero, indimenticabili: la marchesa Scremin, la madre di Luisa, lo zio Piero Ribera, i coniugi Pasotti, il professore Gilardoni, la piccola Maria che resta nella nostra letteratura uno dei più cari tipi di bimbi che mai sieno stati creati. Ciascuno di questi personaggi ha un suo modo di essere, un suo tono di voce, una sua caratteristica particolare. La marchesa Scremin, ad esempio, e la madre di Luisa entrano nel romanzo appena di scorcio ma vi lasciano la netta impronta del loro carattere. La vecchia marchesa è la astuta peccatrice che sa velare così bene gli intimi moti dell'anima da restare per chi l'avvicina impenetrabile come una sfinge. È la fredda signora di marmo che non muta mai, qualunque cosa avvenga, che comunica il suo gelo a tutti coloro che le stanno d'intorno. E invece di che viva luce ideale splende la figura della mamma di Luisa, una dolce e santa creatura alla quale la vita ha dato molti dolori e pochissima gioia e che muore appena la felicità di sua figlia è compiuta! E vicino a lei sta lo zio Piero, l'uomo onesto, forte, sereno, che sfida tutte le tempeste e porta intatto, oltre il nembo, il candore della sua anima di bimbo. Noi vediamo ancora sulle sue ginocchia la piccola Maria, la deliziosa *Ombretta Pipì* e ci pare di riudire le brevi

strofe che lo zio le recita mentre la bocca infantile si schiude ad un argentino riso e le gambette battono l'aria in uno scoppio di ilarità irrefrenabile.

E pensiamo tutto questo svolgersi di fatti sullo sfondo della Valsolda, cara al poeta, sulle rive del lago di Lugano, che il Fogazzaro sa descrivere da maestro del sentimento e del colore, rievocando certo i ricordi della sua fanciullezza, le prime dolcezze della sua vita.

A chiusa riportiamo qui un curioso giudizio di Benedetto Croce (1) del quale, si intende, lasciamo tutta la responsabilità al critico napoletano che qui certo è andato più in là nella sua indagine di quanto fosse conveniente:

« Io non so se sia stato notato che la materia
» di questo romanzo ha stretta affinità con quella
» dei *Promessi Sposi*: è il medesimo contrasto
» dello spirito di giustizia e di ribellione con
» lo spirito del perdono. Il Don Rodrigo del
» romanzo è la vecchia marchesa Maironi, e ci
» sono i conti Attilii e gli Azzeccagarbugli nei
» personaggi che prestano il loro braccio alla
» marchesa. E c'è padre Cristoforo: solo solo
» che il suo fiero spirito di giustizia è migrato
» nel corpo di una donna, di Luisa, il suo spi-
» rito di perdono si è ammorbidito, è diventato
» più cavalleresco, ma meno morale, passando
» nel corpo di Franco Maironi. Come nei *Pro-*
» *messi Sposi* la peste, qui la disgrazia nel lago

(1) Cfr. *Critica*, anno I (1903).

» viene a mutare le situazioni e gli animi. La
» peccatrice marchesa ha perfino un quissimile
» del sogno di Don Rodrigo. E, come nei *Pro-
» messi Sposi*, l'intonazione è famigliare, e rende
» men duro e discordante il passaggio per tutte
» le gradazioni della realtà, dalla sublimità e
» dal pianto al comico e al sorriso ».

Infatti l'arte del Fogazzaro si ricollega direttamente con l'arte del Manzoni e si informa al suo stesso spirito, benchè il Manzoni non abbia conosciuto la complessa anima di molti personaggi dei romanzi del Fogazzaro. Ma è ravvicinamento puramente ideale. Per la forma è noto infatti che quando il Manzoni si preoccupava di « risciacquare i suoi cenci in Arno », altrettanto il Fogazzaro trascurò la lingua e lo stile per lasciare che i fatti parlassero con le loro vicende e con le loro immagini. All'arte del Manzoni si avvicinano invece molte fra le più belle scene del romanzo: e l'ultimo capitolo che con la morte del vecchio zio Ribera chiude ogni vicenda e ogni dolore, è in tutto degno della mente e dell'anima del grande scrittore lombardo.



Il ciclo aperto col *Piccolo Mondo Antico* continua immediatamente col *Piccolo Mondo Moderno*, pubblicato sul finire del 1900 nei fascicoli della *Nuova Antologia*. Fra il primo romanzo e il secondo sono passati trent'anni e tutte le care figure note sono scomparse per lasciare il posto ad altre, strettamente con esse legate. Infatti al

cominciare del romanzo ci appare nel pieno vigore della sua virilità il figlio di Franco e Luisa, Piero Maironi, la creatura nata dalla riunione dei due sposi quando Franco, partendo per la guerra contro lo straniero, tornò per un giorno a rivedere la moglie che una tragica vicenda aveva abbattuto e allontanato spiritualmente e fisicamente da lui.

Il figlio di Franco e di Luisa è stato allevato in una piccola città del Veneto da alcuni parenti, i marchesi Scremin, dei quali ha sposato l'unica figlia, Elisa, che all'aprirsi del romanzo si trova in una casa di salute da quattro anni ormai, pazza, e, forse, inguaribile. Piero Maironi è consigliere comunale e poi sindaco della sua città e milita nelle file del partito clericale, benchè per il suo carattere e il suo ingegno stia assai al di sopra degli amici accanto ai quali combatte e degli avversari che gli muovono guerra. Piero Maironi ha ereditato e compenetra in sè le varie e opposte tendenze spirituali dei genitori: ha di Franco la squisitezza di sentimento e una vasta facoltà sognatrice; ha di Luisa lo spirito critico e indagatore e un grande bisogno di attività e di bene. È in lui la stessa sete di giustizia che — ricordiamo — animava sua madre; ed è pure in lui il profondo sentimento religioso, qualche volta non disgiunto da un velo di misticismo, del padre suo.

Il romanzo sta tutto nella passione che Piero concepisce per Jeanne Dessalle, una donna squisita per qualità fisiche e morali, separata dal marito. Jeanne da parte sua ama ardentissima-

mente Piero e trova in sè tanta forza da aprire a lui il suo animo e da confessargli per la prima che ricambia, anzi che ha forse preceduto, la sua passione. Jeanne Dessalle è una delle più nobili figure di donna che la nostra arte abbia creato. È una creatura nata per l'amore, che sente l'amore in modo sublime, che ne percepisce tutto il valore ideale, ma che, quando vuol comunicare il suo intimo fuoco all'uomo che adora, si trova a lottare aspramente con un essere combattuto fra vani scrupoli di coscienza, aggravati da una triste situazione famigliare, fra il sentimento religioso, che gli spegne nell'anima ogni virtù passionale, e il desiderio dell'amore di Jeanne, acuito da una astinenza fisica che dura da troppo tempo.

Piero Maironi è quì, un fratello diretto di Daniele Cortis, ma un fratello nel quale la situazione patologica morale si è andata aggravando. È il figlio di Franco, ma sventuratamente, a lui non giovano — come hanno giovato al padre — grandiosi avvenimenti esteriori che si sovrappongano al suo spirito per rinnovarlo.

Anche quì siamo davanti al caso psicologico tanto caro al nostro scrittore: la donna forte, moralmente bella, creatura d'amore purissimo, e l'uomo debole, vittima delle sue convinzioni e delle sue esaltazioni. Anche quì il dissidio, infine, fra lo spirito e la carne e anche quì, come sempre, la vittoria finale dello spirito.

E inoltre, come già Franco e Luisa, anche un contrasto di idee religiose divide Piero e

Jeanne: Piero, abbiamo detto, è credente, e il suo bisogno di credere e di operare si esplica nella attività politica locale che lo conduce ad essere capo dei clericali della sua città, benchè per certe sue nobili aspirazioni e per la sincerità del suo animo sia assai dissimile dalla turba bigotta e ipocrita, rapace, ignorante, di preti e di sagrestani che lo circonda. Jeanne al contrario, come Luisa, non crede e non nutre nessuna simpatia e per i mali dai quali è afflitto il prossimo nè alcuna volontà di guarirli. Idealmente è agli antipodi dell'uomo che ama; ma fra loro il dissidio di idee non scoppia, come tra Franco e Luisa. Rimane latente, poichè Jeanne non è creatura di lotta: è invece una donna che ama, che darebbe la sua vita, e assai più della sua vita, se Piero potesse schiuderle le braccia, stringerla al cuore, dividere con lei ogni male ed ogni bene. Ma Piero non può vincere le allucinazioni spirituali che gli gravano l'anima. E Jeanne, quando vede che ogni sua lotta è vana, trova per la sua angoscia parole così vere, e così piene di pianto che avvinghiano terribilmente lo spirito del lettore. Piero e Luisa sono in treno, fra Milano e quella piccola cittadina del Veneto alla quale abbiamo accennato. Piero ha da tempo fatto intendere a Jeanne che non può, che non deve amarla. È egoista e crudele come sono quelli che pongono il sentimento religioso al di sopra di ogni sentimento umano. E Jeanne non combatte con ragionamenti, ma piange e supplica e grida con accenti strazianti il suo grande dolore:

« Non importa, non importa, non abbandonarmi, non abbandonarmi, quanto male mi hai fatto, Dio, quanto male. Non senti che cosa diversa è, non senti che il tuo matrimonio, la tua unione non è, non ha mai potuto essere come quella di tuo padre e di tua madre. Li amo tanto anch'io, sai, i tuoi morti, tanto, tanto, ma perchè devono desiderare la mia disperazione, perchè, perchè? Cosa ho fatto io a loro povera creatura? È mia colpa se essi sono morti e se io sono una povera creatura viva che ti ama tanto, non ama che te, non pensa che a te, non vive che di te, col tuo amore mio, amore... amore... amore...? ».

È uno sciocco, antipatico, brutale, Piero quando apre rumorosamente il giornale perchè gli altri viaggiatori non sentano le parole concitate e sommesse della buona appassionata creatura, e le intima recisamente « Basta ». Jeanne obbedisce sull'atto e Piero, che sente un po' di rimorso di essere stato così aspro, le parla ora con qualche dolcezza. Ma la donna che ama non sa dire che queste due parole: « Vorrei morire ». Egli non osa replicare; paiono esauriti l'uno e l'altro nel rimorso, intanto che durante il loro silenzio mortale misurano precipitosamente la fuga degli angosciosi momenti. Quando il treno rallenta e Piero si alza a raccogliere il proprio bagaglio, Jeanne trova modo di chiedergli sottovoce, a mani giunte, la promessa di salire a Vena. Lo guardò perchè egli esitava, con una inesprimibile supplica negli occhi. Ebbe la promessa, la volle ripetuta, solenne. Baciò con soa-

vità umile di gratitudine la mano amata. Si lasciarono così ».

Ma a che vale la dolce abnegazione di Jeanne, davanti al torbido misticismo di Piero, a quel misticismo che verso la fine del libro va prendendo forma e consistenza di pazzia? Piero non sa amare, è un allucinato, un visionario, come indicano molti suoi atti della vita d'ogni giorno che noi non staremo qui a ricordare. E quando gli muore la moglie che, prima di spirare, ha avuta qualche ora di lucidità mentale, gli pare che Dio gli abbia dato una grande missione di rinnovamento religioso e sociale da compiere e parte per prepararsi nel segreto e nel silenzio:

« Nessuno lo aveva incontrato, nessuno lo aveva veduto, nessuno ne aveva udito i passi. Se mai sia per venire il giorno in cui la occulta via dell'uomo scomparso si riveli, in cui ci si apprenda il perchè di tanto mistero, solo chi lo ha chiamato alle proprie battaglie lo sa ».

Con queste parole (in cui, sin dal primo apparire del libro, fu notato un oscuro senso profetico, come l'annunzio di una prossima opera nuova) si chiude il romanzo e si chiude una serie di vicende che rilevano il nuovo orientamento filosofico e morale del Fogazzaro, mutamento per il quale non occorrono molte parole, poichè ad ognuno è dato intendere che con questo libro il Fogazzaro si è ormai avviato per quella via (non fu forse incominciata col *Daniele Cortis*?) che lo condurrà a scrivere *Il Santo*.

Il Fogazzaro si è andato convincendo della necessità di una riforma cattolica, politica, so-

ciale. La religione moderna non basta più alla generalità degli uomini. Bisogna modificarla secondo le conquiste e le necessità dello spirito moderno perchè l'anima umana vi possa ancora trovare ragionevolmente il conforto ed il rifugio. Pietro Maironi è uscito dalla vita per ascoltare la voce di Dio che lo chiama alle sue battaglie. Quando egli rientrerà nella vita un altro grave urto con la realtà lo respingerà ancora fuori dei suoi confini; e questa volta per sempre.

Il *Piccolo Mondo Moderno* è, come tutti i libri del Fogazzaro, disegnato su uno sfondo d'una evidenza singolare. Nessun altro artista come dipintore delle cose minute, delle mediocrità della vita, delle condizioni dell'ambiente, può essere paragonato a lui. Ecco la marchesa Nene, la suocera di Piero, veneranda e dolente creatura pur con qualche lato di arguta comicità; ecco il simpatico Carlino, fratello di Jeanne; don Giuseppe Flores; ecco infine le innumerevoli macchiette della vita della piccola città di provincia, colte dal vero, rese nei più minuti particolari, nelle sfumature. I maneggi politici dei clericali, il livido astio degli avversari, le untuose arti dei preti, e poi adunanze, balli, conversazioni, tutte infine le noie e le delizie della società moderna, hanno trovato nel Fogazzaro un narratore insuperabile. E il paesaggio ha trovato in lui anche qui, oltre che il descrittore, il suo poeta.

Piero Maironi è scomparso dal mondo per prepararsi in silenzio a seguire le vie del Signore: del Signore che parla al suo spirito

ascetico, al suo fervore mistico, e gli comanda di rinunciare alle gioie della vita per « una azione personale straordinaria da [illegible] pubblicamente nella Chiesa ». Piero ha ascoltato quella che crede la voce di Dio, scompare dal mondo, resta nascosto per tre lunghi anni, ed esce infine un bel giorno dalla sua solitudine per predicare la parola di Dio. Coi primi nuovi passi nella vita di Piero, incomincia il terzo romanzo della trilogìa, *Il Santo*.

Dopo l'abbandono di Piero, Jeanne si è ritirata a Bruges col fratello e con una amica che ha in Italia una sorella sposa ad un vecchio pensatore cattolico: Giovanni Selva. I coniugi Selva stanno molta parte dell'anno a Subiaco, dove si sono legati in amicizia con un benedettino, Don Clemente, nel quale essi credono di vedere Piero Maironi. Ma Piero non si nasconde sotto il saio di Don Clemente, si cela invece sotto quello ben più umile del suo ortolano, Benedetto, ed è proprio Jeanne che lo scopre, Jeanne che è tornata in Italia per cercare ancora e per trovare l'uomo che ama.

Anche Benedetto, che per umiltà serve al monastero di Subiaco ormai da tre anni come ortolano, ha riconosciuto la donna del suo cuore, ma mentre l'improvviso incontro ha prodotto in lei un mortale sbigottimento dell'anima e dei sensi, nel « Santo » non desta invece che il desiderio di dirle parole di pietà per ricondurla a Dio. Qui abbiamo indubbiamente una delle scene più forti e più belle dell'arte fogazzariana; è notte cupa, orribile, tempestosa. Jeanne

è agitata, ed insonne per fosche visioni che la tormentano: Benedetto prega sulla montagna cercando scampo dalle tentazioni che lo avvolgono. Dopo un letargo che dura sino all'alba, egli si alza e scende al monastero, ma Don Clemente, per ordine dell'abate, lo manda nel piccolo paese di Jenne, sperduto fra i monti della Sabina, onde sfugga alle ricerche di coloro che lo amano e alle lusinghe della folla che lo ha ormai in conto di Santo.

Presso il Sacro Speco di Subiaco, la innamorata Jeanne raggiunge il fuggitivo. Ora sono di fronte l'uno all'altra. Jeanne trema d'amore e di sgomento. Benedetto la fa entrare in chiesa e le parla, le narra le bellezze della fede, le promette che ancora la chiamerà a sè quando l'ora sia giunta. E scompare. Frattanto la sua fama di operatore di miracoli, si è andata spargendo, destando i sospetti e le rappresaglie della intransigente autorità pontificia. Si impone a Benedetto di lasciare l'abito di frate, la persecuzione diventa feroce. Egli in mezzo ai suoi tormenti fisici e morali sente una voce superiore che gli impone di andare a Roma, come già vi era andato il principe degli apostoli. E Benedetto parte per Roma, dove però lo attendono nuove lotte e nuove persecuzioni da parte delle autorità politiche ed ecclesiastiche. Una notte egli è ricevuto segretamente dal Papa al quale svela liberamente tutti i mali onde la chiesa è senza rimedio colpita: la menzogna, la superbia, l'avarizia, la stasi morale. Ma il Papa, benchè senta la verità delle accuse di Benedetto, ben-

chè abbia nell'animo il desiderio di porre un rimedio a tutte le sciagure che travagliano la chiesa, non può nulla. Anzi i potenti della corte vaticana, messi in sospetto dalla simpatia che il Papa mostra per il Santo si accordano col governo per farlo scacciare da Roma. Le male arti degli avversari si infrangono però contro un avvenimento ultraumano: la morte. Piero Maironi infatti spira, in una casa d'amici, ancora in cospetto di Roma, e l'ultimo suo moto è un moto di speranza, poichè vede, china su lui, la donna, per la quale egli fu tutto, Jeanne, che bacia il crocefisso e lo guarda morire.

Mai, dunque, come in questo libro, è stato tanto visibile quel concetto informatore di bellezza morale che pervade tutte le opere del Fogazzaro. Piero Maironi è l'assertore di quelle verità che al Fogazzaro stesso sembravano degne di trionfo; il necessario rinnovamento della Chiesa cattolica la quale, troppo ligia alle tradizioni, rischiava di lasciare a poco a poco per via anche quei pochi fedeli che le erano rimasti dopo la riforma di Lutero, dopo la rivoluzione francese, dopo infine, le vittorie della scienza e della vita sulla tradizione e sul dogma. Il Fogazzaro, naturalmente, foggia il suo « Santo » sull'esempio di Cristo: Piero Maironi ha, come Cristo, il suo martirio. Gli stanno poi intorno gli apostoli e i seguaci ai quali tramanda, morendo, la sua dottrina. E la dottrina del « Santo » è esposta principalmente nel capitolo settimo nel quale è narrata la sua segreta visita al Papa.

« Santo padre — dice Benedetto al pontefice
» che lo ascolta — la Chiesa è inferma. Quattro
» spiriti maligni sono entrati nel suo corpo per
» farvi guerra allo Spirito Santo. Uno è lo spi-
» rito di menzogna... Oggi pochi cristiani sanno
» che la religione non è principalmente ade-
» sione dell' intelletto a formole di verità, ma
» che è principalmente azione di vita secondo
» questa verità, e che alla fede vera non rispon-
» dono solamente doveri religiosi negativi e
» obblighi verso l' autorità ecclesiastica. E vostra
» Santità non lasci moltiplicare le divozioni
» esterne, che bastano, raccomandi ai pastori la
» pratica e l' insegnamento della preghiera inte-
» riore... Se il clero insegna poco al popolo la
» preghiera interiore che risana l' anima quanto
» certe superstizioni la corrompono, è per causa
» del secondo spirito maligno che infesta la
» Chiesa trasfigurato in angelo di luce. Questo
» è lo spirito di dominazione del clero. A quei
» sacerdoti che hanno lo spirito di dominazione
» non piace che le anime comunichino diretta-
» mente e normalmente con Dio per doman-
» darne consiglio e direzione... Le vogliono
» dirigere essi in qualità di mediatori e queste
» anime diventano fiacche, timide, servili. Il
» terzo spirito maligno è lo spirito d' avarizia...
» Santo Padre, richiami il clero a meglio usare
» verso i cupidi dell' avere, sieno ricchi, sieno
» poveri, la carità che ammonisce, che minaccia,
» che rampogna. Il quarto spirito maligno è lo
» spirito di immobilità. Tutti i clericali, anzi
» tutti gli uomini religiosi che oggi avversano

» il cattolicismo progressista ... sono idolatri
» del passato, tutto vorrebbero immutabile nella
» chiesa... *È lo spirito di immobilità* che volendo
» conservare cose impossibili a conservare, ci
» attira le derisioni degli increduli ».

Esposti questi quattro punti fondamentali su cui Benedetto crede debba esercitarsi la riforma della Chiesa, egli passa a pregare il pontefice di uscire dal Vaticano e di operare col sommo potere dello stato quella riconciliazione che è ancora il sogno caro all'anima dei nostri neoguelfi.

Gli intendimenti di Benedetto sono ribaditi nel capitolo nono, nel discorso ch'egli, morente, tiene ai discepoli: preghiere, purità di corpo, umiltà di cuore. E, sopratutto, un grande spirito d'amore che li leghi l'uno all'altro indissolubilmente. Ai sacerdoti poi dice:

« Siate poveri, vivete da poveri, siate per-
» fetti, non compiacetevi nè di titoli nè di vesti,
» nè di onori, non dell'autorità personale nè
» dell'autorità collettiva, amate coloro che
» vi odiano, astenetevi dalle parti, pacificate
» nel nome di Dio, non accettate uffici civili,
» non tiranneggiate le anime, nè vogliate gover-
» narle troppo, non fate colture artificiali di
» sacerdoti, pregate Dio di essere molti, ma
» non temete di essere pochi; non crediate che
» vi abbisogni molta scienza umana, solo vi
» abbisogna molto rispetto per la ragione e
» molta fede nella verità universale e inscin-
» dibile ».

Per Benedetto, dunque, la religione dovrebbe entrare direttamente nella vita, non essere più

tradizione e contemplazione, ma azione e forza. La preghiera esteriore, ceda il posto alla interiore, le vane pratiche esterne al retto operare. I preti poi non tirranneggino le anime le quali, normalmente, per comunicare con Dio, non hanno bisogno della loro mediazione; e d'altra parte non siano così attaccati alla roba terrena e non vendano contro oro sonante la parola e la pietà di Dio.

Il punto fondamentale su cui il *Santo* insiste e che resta la base del rinnovamento da lui propugnato, è lo spirito d'immobilità, la stasi della tradizione, l'idolatria del passato; tutte queste catene bisogna che sieno infrante, bisogna che la chiesa rinunci a molta parte del suo passato se vuol avere ragione dell'avvenire, perchè non è possibile interpretare il dogma, e mantenere la tradizione al contatto della società moderna con lo stesso spirito col quale si interpretava, poniamo, al tempo di Dante. Ma se i tempi mutano, e i bisogni dello spirito si rinnovano, la Chiesa rimane rigida e ferma senza nulla concedere al tempo; resta l'istituzione di venti secoli fa: assai lontana dunque dalle correnti ideali che agitano l'odierna anima umana.

Questo intese, vide, espresse il Fogazzaro; questo, in poche parole, il programma dei così detti « modernisti » che si erano illusi che la chiesa romana fosse suscettibile di una qualsiasi riforma, mentre la storia del pensiero, e dell'attività umana, dimostra che essa è un organismo immobile, che trae anzi da questa stessa

immobilità le sue ragioni di vita. Senza contare poi che la maggior parte di coloro che dicono di credere ai dogmi e alla tradizione del cattolicismo hanno nell'anima un vuoto morale desolante e si tengono attaccati ancora al sentimento religioso non con la forza che dà la persuasione, col fervore dei neofiti e dei credenti, ma per singolare legge d'inerzia, più per tradizione e per uso che per bisogno dell'anima, o perchè infine manca loro il coraggio o la possibilità di staccarsene.

Detto questo, ne viene di conseguenza che per noi il « Santo » resta una simpatica figura di illuso, generoso, sì, nobile, commovente qualche volta nel suo desiderio di bene, ma semplice ed ingenuo; nel quale ravvisiamo una di quelle creature alle quali — se il detto di Cristo è vero — è riserbato il regno dei cieli.

Ad ogni modo se in questa opera fogazzariana vogliamo vedere solamente il « *romanzo* » non esitiamo a dire che esso c'è, vitale e artistico. Esso si impernia tutto su questa ragione d'essere: il soffio dello spirito di Piero Maironi che riempie di sè a poco a poco l'anima di Jeanne in tal modo da tirarla alla fede. Il nucleo romanzesco sta tutto quì e per esso, naturalmente, valgono le osservazioni fatte a proposito del rapido mutamento morale di Luisa in *Piccolo Mondo Antico* e generalmente, quelle che si riferiscono a tutti i romanzi del Fogazzaro.

Molti si sono chiesti se sia umanamente vera la conversione di Jeanne o se l'autore non potesse con più logica ottenere il suo scopo dipingendoci il « Santo » che converte Jeanne

per forza d'amore; la domanda è di quelle alle quali non è agevole rispondere. Infatti la seconda soluzione sarebbe tale da rendere nullo il valore ideale dell'arte fogazzariana. Del resto questo romanzo, essenzialmente di idee, ci riesce in gran parte assai più simpatico di quello che lo prepara, del *Piccolo Mondo Moderno*, appunto perchè quì l'amore non entra che di scorcio e non si trova ad ogni tratto a dovere combattere con la realtà e con quelli che sono i veri sentimenti umani. E poi la stessa conversione finale di Jeanne è assai problematica: ella non afferma di credere, ma si china a baciare il crocefisso sul petto di Piero morente perchè sa essere questo il suo più ardente desiderio. E nell'atto religioso rende ancora una volta omaggio di amore all'uomo che adora.

Nè ci soffermeremo sui pregi artistici di questo romanzo; sono molti e tutti derivanti dalla tradizione dell'arte fogazzariana, benchè ne esuli quella sottile vena d'umorismo che ci ha reso cari gli altri libri del Fogazzaro. Ma anche qui le aperte scene della natura sono molte e assai belle e indimenticabili, come è invero quella del terzo capitolo, la paurosa notte di tempesta in cui il corpo di Piero Maironi giace abbattuto come un tronco divelto, sulla terra, fra il vento del temporale e l'infinito mareggiare dell'erbe.

Come è noto, il Fogazzaro per questo suo romanzo ebbe a soffrire varie persecuzioni. Egli che aveva posto in bocca al *Santo* la fiera requisitoria contro i decreti dell'« Indice » si

vide condannato il suo stesso libro in cui aveva riposte tante speranze. Il Fogazzaro si chiuse in un nobile silenzio e si sottomise alla condanna che troncava d'un colpo molte illusioni, sorte da qualche tempo in chi aveva pensato che le dottrine propugnate dal *Santo* potessero avere qualche lontana probabilità di vittoria. È bene del resto che sia stato così. Ancora una volta la Chiesa stessa additava e proclamava incolmabile il dissidio secolare che esiste fra le sue cupidigie di dominio morale e le libere esplicazioni dello spirito umano.

E a chi volesse una conclusione più... ortodossa, non esitiamo a indicare la risposta che il Fogazzaro mette in bocca al Papa nel suo famoso colloquio col *Santo*:

« Tu te la intendi col Signore solo; ma io » devo intendermela anche cogli uomini che il » Signore ha posto intorno a me... Vedi, per » esempio, Cristo ha pagato il tributo allo Stato, » e io, non come pontefice; ma come cittadino, » pagherei ben volentieri il mio tributo di » omaggio là in quel palazzo (*il Quirinale*) di » cui tu hai veduto i lumi, se non temessi di » offendere così sessanta scolari (*la maggio-* » *ranza dei fedeli*) di perdere anche una sola » delle loro anime che mi sono preziose come » le altre. E così sarebbe se io facessi togliere » certi libri dall' « Indice », se chiamassi nel » sacro collegio certi uomini che non hanno » fama di essere rigidamente ortodossi, se, scop- » piando un' epidemia, andassi *ex abrupto* a vi- » sitare gli ospedali di Roma ».

***

La trilogia iniziata col *Piccolo Mondo Antico* e chiusa col *Santo* ha anche un epilogo, *Leila*, uscito lo stesso anno della morte del Fogazzaro, e in cui, se non vivono più i personaggi degli altri romanzi, vive però il loro spirito che anima di sè i superstiti e i nuovi, che li guida nella lotta e li conduce alla vittoria. Infatti il protagonista di *Leila*, Massimo Alberti, è discepolo di Piero Maironi, ha nel cuore gli esempi del *Santo*. Massimo ama Leila, la quale però gli resiste, poichè si crede vittima della volontà famigliare e sospetta in Massimo un cacciatore di doti e un corteggiatore di donne maritate. Leila è figlia di genitori che non le hanno lasciato neppure un onesto nome; il padre, infatti è un volgare affarista, la madre una donna di mondo. Ma Leila è un puro fiore che avvince a sè inconsapevolmente l'anima di chi l'avvicina. Ebbe già un fidanzato, Andrea, toltole presto dalla morte. Ora il padre di Andrea, il vecchio signor Marcello, l'ha raccolta come omaggio all'adorata memoria del figlio e la tiene con sè. Il signor Marcello vorrebbe che Leila sposasse Massimo perchè teme che, morto lui, l'eredità ch'egli ha stabilito di lasciare alla fanciulla cada nelle mani dei suoi indegni parenti. Massimo però non sa nulla dei propositi del signor Marcello e tanto più inatteso gli giunge l'aspro rifiuto di Leila, che, abbiamo detto, lo sospetta complice nell'intrigo. A poco

a poco però Leila viene a conoscere la nobiltà d'animo dell'uomo che pure ama e finalmente, rotto ogni vincolo, corre da lui — che si è ritirato in un paesello della Valsolda ad esercitarvi l'arte del medico — per non staccarsene più.

Leila si ricollega coi precedenti romanzi del Fogazzaro anzitutto per il dramma spirituale che vi è sceneggiato: abbiamo anche qui un aperto dissidio di anime che a poco a poco si compone e si queta. Abbiamo anche qui la donna fiera, orgogliosa, fremente per sussulti d'anima e di corpo, e l'uomo mistico, sognatore, irresoluto. Leila è Luisa del *Piccolo Mondo Antico*; Massimo è Franco Maironi. I caratteri dei due personaggi del nuovo romanzo riflettono esattamente quelli dell'antico, in situazioni diverse, in un epilogo di tutt'altra natura. Ma è l'eterno motivo dell'arte fogazzariana che si svolge anche qui; è anche qui la valorizzazione della vita dello spirito che informa e guida la vita materiale.

E, se richiamiamo alla memoria il *Piccolo Mondo Moderno*, ne troviamo per altri lati in *Leila* un non pallido riflesso. Ricordiamo le scene della vita clericale che si svolgevano, mirabili di verità e di satirico umorismo, in quel romanzo. Le abbiamo anche qui. Non sono certo intrighi a base di politica: sono invece maneggi che s'accentrano intorno a due motivi materiali: l'eredità del signor Marcello e l'odio dei preti contro Massimo, il quale, dopo la morte del *Santo*, vedendo naturalmente che i mali ond'era

afflitta la Chiesa non avevano rimedio, era uscito dall'ortodossia per diventare « modernista », nel senso che si dà dalle autorità ecclesiastiche a questa bruttissima parola.

In questo mondo clericale vivono i rappresentanti dell' intransigenza e del bigottismo (siamo nel Veneto ad ogni modo...) le perpetue e le pinzocchere, l' ipocrisia e l' immobilità. E coi preti si alleano il padre di Leila, avido di denari e senza scrupoli di coscienza, e la madre « che aveva militato, non senza onore, nel mondo galante ». Anche in *Leila* la rappresentazione dell'ipocrisia clericale è perfetta: il canonico don Emanuele, l' arciprete don Tita, sono fratelli diretti di molti altri personaggi fogazzariani dei romanzi migliori. E v' è accanto ad essi tutta la vasta serie delle persone che credono secondo un loro modo particolare: vi sono coloro ai quali la religione è utile, benchè tutta la loro vita ne sia in contrasto: i genitori di Leila ad esempio; vi sono quelli che credono alla religione più con la mente che col cuore, i rigidi osservanti dei precetti: lo zio di Massimo Alberti; vi sono i mistici come il signor Marcello e donna Fedele; vi sono infine i ribelli: Massimo anzitutto, e, per un certo aspetto, anche Leila.

In tutto il romanzo si agita la questione religiosa e l'attitudine che ciascun personaggio prende davanti ad essa. Nessuno ne è libero. Si direbbe che il Fogazzaro non potesse nemmeno concepire uno spirito che pensa e che vive all' infuori della religione: e lo stesso Mas-

simo, che aveva perduto ogni fiducia nel cattolicismo dal quale pensava fosse per uscire ogni elemento divino, all'improvviso — e non si può assolutamente comprenderne il perchè — davanti alla salma di Piero Maironi dichiara: « Sono ritornato a Cristo e alla Chiesa. Vi sono ritornato adesso ».

I dubbi e le conversioni di Massimo Alberti sono poi così frequenti che davanti al problema religioso egli ci appare un irresoluto, senza forza e senza volontà. Se ci convenisse infatti esaminare l'episodio della sua pretesa conversione, citato più sopra, si vedrebbe che essa non ha avuto nè preparazione, nè degno commento. Per ammettere un rapido mutamento spirituale di Massimo che torna alla fede in un istante, dovremmo credere che in lui sia scesa quella grazia divina che la Chiesa dice fatica particolare dello Spirito Santo. Ora il Fogazzaro che allo Spirito Santo credeva (e come!) ci rappresenta il miracolo della grazia che tocca Massimo con una semplicità ingenua e grottesca che non persuade nessuno. Altra è la conversione del San Paolo del Vangelo, folgorato sulla via di Damasco, altra è la conversione di questo nuovissimo Paolo fogazzariano.

Leila poi di fronte al problema religioso ha una posizione tutta sua. Crede tepidamente e pratica le regole esteriori senza curarsi che il sentimento religioso le penetri anche il cuore. Verso la fine del romanzo si dichiara apertamente fuori da ogni religione positiva. Ma — ha scritto un acuto analizzatore dell' opera del Fo-

gazzaro — [1] quest'ultima crisi, se è lecito arguirlo dalla figura complessiva della protagonista, è senza profondità. Leila è l'estrema ombra fuggiasca di quella figura femminea che ha per lunghi anni tormentato la fantasia del Fogazzaro, l'estrema progenie spirituale di quella « sciora Luisa », devota a un'altra fede morale nel cuore, vagamente e capricciosamente ribelle alla Chiesa nella sua piccola mente irrequieta. Ma è appena un'ombra, è appena un ricordo. Le sue crisi sono scatti di nervi provocate da onde torbide di sensualità. Sposa di Massimo ella accetterà la religione di Massimo, qualunque essa sia, finchè lo ami.

Leila è, dunque, la sorella delle altre creature femminine del Fogazzaro: è sorella di Elena per quello che la lega a Massimo, come Elena era legata a Daniele Cortis; è sorella di Luisa per quella fede che non le scalda il cuore; è sorella infine di Jeanne Dessalle per il suo ardente spirito erotico da cui la sua anima verginale è sempre turbata [2].

Del resto errerebbe chi volesse considerare quest'ultimo romanzo del Fogazzaro dal lato puramente romantico, come lo abbiamo considerato finora noi, trascurandone il motivo polemico che lo domina. Bisogna collegare *Leila* al

(1) Cfr. G. A. Borgese - *La Vita e il Libro* (seconda serie pag. 7). Torino, Fratelli Bocca, editori, 1911.

(2) Per citare un episodio solo di questa morbosità sessuale di Leila, ricorderemo come ella inaffiasse col suo sangue una pianta di garofani, pungendosi il seno!

Santo, bisogna vedere in *Leila* un tentativo di chiarimento e di difesa delle dottrine del *Santo*. I fulmini della Chiesa non erano riusciti a strappare dall' anima candida del Fogazzaro quella fede nel suo ideale religioso ch' egli aveva sostenuto a costo di tante sofferenze. Egli — come aveva fatto col *Santo* — unisce in questo romanzo alla parte dottrinale un largo motivo amoroso, cercando di contemperarli a vicenda e di creare opera organica. La difesa delle dottrine del *Santo* è fatta da don Aurelio la sera che il corpo di Piero Maironi viene portato in Valsolda da una schiera di discepoli e di amici, fra i quali si delinea fugacemente la visione di Jeanne Dessalle.

« Udite — dice il prete — questo uomo, » che ha molto parlato di religione, di fede e » di opere, non pontefice sentenziante dalla cat- » tedra, non profeta, ha potuto, molto parlando, » molto errare, ha potuto esprimere proposizioni » e concetti che l' autorità della Chiesa avrebbe » ragione di respingere. Il vero carattere del- » l' azione sua non fu di agitare questioni teo- » logiche nelle quali potè mettere il piede in » fallo, fu il richiamo dei credenti di ogni ordine » allo spirito del Vangelo, fu la determinazione » del valore religioso di questo spirito incarnato » nella vita, nei sentimenti e nelle opere degli » uomini. Egli proclamò sempre il suo fedele » ossequio alla autorità della Chiesa, alla Santa » Sede del Pontefice romano... Egli vuole che » io perdoni nel nome di lui a quanti, senza » avere nella Chiesa autorità di giudici, lo con-

» dannarono come teosofo, come panteista, come
» alieno dai sacramenti; ma vuole pure che io
» proclami in pari tempo, con alta voce, a to-
» gliere lo scandalo di quelle accuse, come egli
» abbia tutti abbominati quegli errori, come da
» quando, infelice peccatore, si volse dal mondo
» a Dio, sempre in tutto si sia conformato alle
» credenze e alle pratiche della Chiesa cattolica
» fino al momento della sua morte ».

La difesa del *Santo* fu però del tutto inutile poichè la Chiesa cattolica non lasciò in pace il Fogazzaro nemmeno nel sacro silenzio della tomba. Quando le ossa dello scrittore vicentino erano da poco sotterra, fece condannare dalla congregazione dell' Indice anche *Leila*, l' ultimo suo romanzo e certo la sua creatura più cara. Forse più che le questioni teologiche, non può aver dato motivo alla condanna quella viva pittura che il Fogazzaro ci ha fatto del bigottismo, della grettezza, della sordida ipocrisia clericale? La condanna postuma di *Leila* ha infatti sempre avuto per noi un recondito senso di vendetta...

***

La condanna dei romanzi del Fogazzaro non restò isolata: alcuni fra i giovani scrittori che si erano messi sulla via furono arrestati dai fulmini della Chiesa e dovettero o sottomettersi o uscire dalle file della ortodossia. Il movimento neo-cattolico, iniziato sotto l' egida di un nome illustre, fu soffocato quasi sul suo nascere e le

manifestazioni letterarie ch' esso ci ha date rimangono in numero esiguo, quasi sconosciute al pubblico che legge.

In questa esigua schiera idealistica che fa capo al Fogazzaro, troviamo anzitutto un nome di donna, la signora Elena Zuccaro Radius (*Neera*). Essa si avvicina al maestro non per la singolare visione neo-cattolica che ha ispirato tutta l' opera di lui, ma per un concetto morale che domina nei suoi libri, un concetto che pone l' attività spirituale base di ogni nostra attività. *Neera* tenta insomma una reazione al concetto materialistico della vita e pone nell' *ideale* ogni meta della vita stessa. I moltissimi (troppi) libri che ella ha scritto contengono sempre una implicita difesa di questa sua concezione ed esaminano sopratutto l' amore femminile in ogni sua manifestazione, i vari atteggiamenti dell' anima femminile davanti ai più complessi problemi della vita. Naturalmente i libri di *Neera* risentono di questo sforzo di costruzione e perdono di sincerità. Ma essa fra le donne che scrivono è quella che oggi tiene il posto migliore: la sua arte è infatti, per un certo lato, personale, caso unico in una donna, ed ha vivacità, freschezza, nobiltà di ispirazione. È un' arte infine, non costruita sulla compassionevole vacuità sentimentale che caratterizza la nostra letteratura femminile, e per questo merita particolarmente un cenno [1].

---

[1] Benedetto Croce, invece, ha dedicato a Neera un intero articolo della *Critica* (volume 3°, 1905, pp. 354-368)

Accanto a *Neera* trova posto una simpatica figura di giovane scrittrice: *Maria di Borio* (pseudonimo della contessa Maria Gauthier Pansoja di Borio) che nei suoi romanzi (tre o quattro sinora) mostra un orientamento deciso verso la scuola idealistica e lo proclama essa stessa scrivendo nella prefazione ad un suo libro recente, *La fiamma che tempra*, di avergli dato vita appunto « per mettere in azione qualche » verità, per mettere al mondo qualche ideale ». E prosegue: « Lo pubblico per tutti quegli » amici miei, vicini, lontani e sconosciuti, che » cercano al pari di me un più chiaro ordine » nelle leggi spirituali ed al pari di me inse- » guono un divino raggio ». Ispirazione schiettamente idealista dunque e tale che il nome di *Maria di Borio* è perfettamente a posto quì, dopo lo studio che abbiamo dedicato al Fogazzaro.

Al quale si accostano due altri scrittori veneti: l'Abate Sebastiano Rumor (amoroso discepolo e biografo del romanziere vicentino) e la signora Antonietta Giacomelli: autore il primo di un delicato romanzo *La via smarrita*, la seconda di vari libri di indole religiosa (ricordiamo fra gli altri *Su per l'erta*) che valsero all'autrice i fulmini della nuova inquisizione cattolica. E fra i deplorati o condannati sono

---

e l'ha posta in antitesi col Capuana (!) antitesi, naturalmente, che si può giustificare soltanto con la necessità materiale che il Croce aveva di collocare quì, piuttosto che altrove, il suo studio, per consegnare al proto il numero di pagine fissato.

pure il conte Tommaso Gallarati Scotti per un libro di novelle, *Storie dell' Amore sacro e dell' Amore profano*, una bella e completa opera d'arte, e Mario Palmarini per un bizzarro romanzo, *Quando non morremo*, nel quale preconizza l'avvento d'una chiesa più... tollerante di quella d'adesso!



CAPITOLO QUARTO

Luci e penombre

A. G. Barrili e Salvatore Farina — Tre umoristi: Alberto Cantoni, Carlo Pisani Dossi e Vittorio Imbriani — Alfredo Oriani — Un poeta dell'anima milanese: Emilio De Marchi — Edmondo De Amicis — Gerolamo Rovetta — Un gruppo di romanzieri.

Il genere storico, abbiamo visto, aveva chiusa la sua vita con un capolavoro: il romanzo ciclico di Ippolito Nievo, nel quale si riscontrano assai più spiccate quelle tendenze spirituali che erano nei primi romanzi storici appena latenti. E sebbene il romanzo storico abbia dato dopo la metà del secolo scorso e sino ad oggi, qualche raro segno di vita, la sua fortuna si può ritenere definitivamente chiusa al sorgere della nuova fortuna d'Italia. Allora presero il suo posto i romanzi di carattere moderno e di costumi, i romanzi che non classificheremo — come abbiamo fatto fin quì — sotto l'insegna d'una scuola e d'un metodo; ma che verremo notando via via ci si presenterà l'occasione.

I romanzieri che ebbero voga nella metà del secolo scorso. sono per la maggior parte scomparsi e qualche raro, se vive, non esce quasi mai dal suo silenzio. Ma è certamente caro al nostro animo trarre dall' ombra del tempo e dei ricordi i nomi di alcuni che hanno onorato l' arte nostra e che sono tuttavia graditi al pubblico.

È scomparso da pochi anni il fecondo Anton Giulio Barrili e non si può certamente dire che sulle sue opere abbia steso il suo velo l' oblio. Lavoratore prodigioso, il Barrili ha lasciata una larghissima produzione letteraria che s' aggira, per i soli romanzi, intorno a un centinaio di volumi. Per essi il Barrili conquistò una grande popolarità ed è noto che molti dei suoi libri sono stati tradotti e letti poi all' estero, acquistando all' autore notevoli successi.

Era nato romanziere il Barrili e infatti non credo sia facile trovare un altro scrittore dotato. come egli fu, di sì bella spontaneità. Il primo romanzo suo *I rossi e i neri* (ebbe un titolo senzazionale da principio: *I misteri di Genova*) (1) segna l' inizio di una serie romantica che abbraccia circa cinquant' anni di vita nazionale. Vennero poi *Capitan Dodèro*, la patetica storia di *Santa Cecilia*, e il *Come un sogno* che non a

---

(1) Anche il Barrili ha voluto indulgere — almeno nel titolo — alla moda realistica di allora che ci ha dato *I misteri di Parigi* del Sue, *I misteri di Marsiglia* dello Zola, ecc. ecc.

torto, si considera il capolavoro del Barrili e che svolge una tenue trama d'amore sventurato su uno sfondo di lieve e simpatico umorismo.

Indubbiamente il Barrili non ha avuti profondi intenti artistici nel suo lungo cammino di scrittore. E, a parer mio, hanno torto coloro che lo giudicano dall'alto e sentenziano dei suoi romanzi con compatimento benigno. No: il Barrili aveva la modesta intenzione di scrivere per il pubblico Italiano, dei libri che lo dilettassero e che gli lasciassero nell'anima un buon dono di sincerità. E infatti egli raggiunse il suo intento e molti dei suoi romanzi sollevarono al loro apparire fervidi entusiasmi. Non è uno scrittore che si lasci trasportare dal fascino delle nuove tendenze realistiche o psicologiche. Le leggi del naturalismo come l'analisi dell'anima umana esulano dal suo temperamento d'artista. Egli prende i suoi personaggi, ce li descrive come descriverebbe un bel quadro di paese o una distesa di mare, li contorna dei voli della sua agile fantasia e costruisce intorno ad essi delle tenui trame passionali, sentimentali, nel cui svolgimento egli è maestro. Questi sono i caratteri essenziali dell'arte di Anton Giulio Barrili, caratteri che si riscontrano sopratutto nei suoi primi romanzi, fra i quali, oltre i già citati, sono notevoli *L'olmo e l'edera, Val di olivi, Cuor di ferro e cuor d'oro, Semiramide, Il merlo bianco*. Negli ultimi anni la sua vena, pur non inaridita, diventò stanca e il Barrili qualche volta dovette ripetersi, qualche altra scrisse romanzi che non reggono ad un'attenta lettura.

Vicino al Barrili sta Salvatore Farina, nato in Sardegna, anch'esso narratore di affetti gentili, poeta della vita intima e famigliare, dell'amore tranquillo, della domestica soavità. Anche l'opera del Farina è varia e numerosa. Fra i suoi romanzi sono specialmente noti *Amore bendato, Fante di picche, Il romanzo di un vedovo, Il libro degli amori* (1).

***

Uno scrittore che ebbe momenti di rara fortuna e che fu poi ingiustamente dimenticato è Alberto Cantoni, morto nel 1905, critico e romanziere originalissimo, che fu uno dei rari campioni dell'umorismo in Italia, secondo la formula che dell'umorismo diede Ruggero Bonghi dicendolo « un'acre disposizione dello spirito a scoprire ed esprimere il ridicolo del serio e il serio del ridicolo umano ». Fra gli scritti più notevoli del Cantoni è una lunga novella, *L'altalena delle antipatie*, che svolge una strana situazione psichica; e questa fantasiosa ricchezza di casi e di episodi si riscontra in tutte le opere del Cantoni, dal *Demonio dello stile* al racconto *Più persone e un cavallo*, dal romanzo *Pietro e Paola con seguito di bei tipi*, alle memorie di *Un re umorista* e alle scene popolari dell'*Illustrissimo*.

---

(1) Una ristampa di tutte le opere del Farina è stata intrapresa (ed è ora a buon punto) dalla « Sten » di Torino.

Quest'ultimo lavoro fu fatto conoscere alla Italia dalla « Nuova Antologia » che lo pubblicò in varie puntate. Il Cantoni vi prosegue il suo metodo di critica sociale per mezzo di una profonda concezione fantastica e svolge i casi di un padrone, latifondista, che i suoi contadini non hanno mai veduto e che si sono figurati a modo loro. Il padrone viene un giorno, per una prova d'amore, travestito, a fare il bracciante presso uno dei suoi mezzadri. Questa strana successione di casi dà modo al Cantoni di perseguire il suo intento — che già abbiamo definito — sociale. Egli infatti studia i suoi contadini dal vero e li ritrae meravigliosamente in ogni loro particolare, ne descrive la misera vita, i caratteri, le passioni, trattando il problema « dell'assenteismo, del disinteressamento » e dell'ignoranza dei signori dalle loro pro- » prietà rurali e dalla vita dei contadini, da » cui pur traggono, senza saper come nè in » qual misura, il reddito pei loro ozi cittadi- » neschi più o meno delicati » (1).

L'*Illustrissimo* è forse superato da *Un re umorista*, opera originale ed espressiva in sommo grado che è il frutto più compiuto e maturo della singolare indole artistica di Alberto Cantoni. Il re del Cantoni vorrebbe vivere in diretto contatto col suo popolo, affinchè il popolo lo

---

(1) Cfr. Luigi Pirandello: « Alberto Cantoni romanziere », nella *Nuova Antologia* del 16 marzo 1905. È uno studio acuto che precede la prima puntata del « L'Illustrissimo ».

possa conoscere e non parli del suo re come di un fantasma lontano, non mai visto bene, che giunge fino a lui trasfigurato, transumanato quasi da quanto ne dicono gli altri. I casi di questo re costituiscono un libro dei più schietti e rappresentativi di questi ultimi tempi; ma forse, a giustificare la scarsa conoscenza che ne ha ancora il pubblico nostro, sta il fatto che il Cantoni non ha trovato ancora un editore sollecito ed ardito (come invece hanno trovato le opere di Carlo Dossi che, vedremo, si trovava nello stesso caso del Cantoni), un editore che ristampando le opere dell' acuto scrittore mantovano ne ravvivasse la memoria nella mente della folla, o ignara o pronta a dimenticare.

Anche il nome di Carlo Dossi (pseudonimo del diplomatico Alberto Pisani Dossi, morto due anni fa) è tornato recentemente agli onori della fama perchè un editore coraggioso si è accinto a ristampare tutte le opere del defunto: infatti ne sono usciti finora cinque volumi.

Dall' opera di Carlo Dossi esula però quell' intento morale e sociale che abbiamo visto animare di sè i libri di Alberto Cantoni: il Dossi è piuttosto satirico e pessimista sebbene il suo carattere lo portasse a contornare i fantasmi poetici d' una squisita sensibilità, d' un intimo dono di bontà e di tenerezza che contemperarono in gran parte la sua produzione letteraria e contribuirono a darle spesso il segno della perfezione.

Il primo libro fu scritto dal Dossi a diciotto anni. Si intitola *L' Altrieri* e narra i primi

ricordi della fanciullezza dell'autore e la sua amicizia per una piccola bambina ammalata che presto la morte rapisce. Questo motivo è ripreso e compiuto nella *Vita di Alberto Pisani* che è una autobiografia scritta a vent'anni e contiene la storia del primo amore del Dossi, un *amore perfetto*, fuori della vita reale, romantico nel senso più puro della parola, un amore quale aveva già per sè invocato il poeta che era stato l'ultimo ed ammirato bardo del romanticismo: Giovanni Prati. Alberto vuole una amata eterea e spirituale come la Beatrice di Dante e s'illude di trovarla in una signora che non può mai avvicinare. Quando finalmente un amico si accinge a presentarlo a quella che è l'oggetto dei suoi sogni, Alberto apprende che essa è morta. La morte però è soltanto apparente: infatti Alberto riesce a sottrarre il corpo di lei dal cimitero e si accorge che il cuore della donna batte ancora. Ma mentre sta assaporando la gioia del prodigioso risveglio, Alberto si accorge che la donna ha presso il cuore il ritratto di un altro uomo. Allora la uccide e si uccide. Intorno alla vita di Alberto Pisani s'intreccia poi una serie di racconti e di bozzetti che vennero raggruppati sotto il titolo di *Goccie d'inchiostro* e che costituiscono spesso dei piccoli capolavori per squisitezza di sentimento e per nobiltà d'espressione.

La spontaneità e la freschezza di questi primi lavori del Dossi non si ritrova negli altri, nella *Colonia felice*, per esempio, nei *Ritratti umani* nella *Desinenza in A*: quest'ultima è una vasta satira contro i critici pedanti e, in generale, contro

l'indirizzo del pensiero moderno. Ma qui, spesso, l'autore ha sforzato se stesso, e la satira per vivere ha bisogno di ricorrere qualche volta alla retorica che invece, necessariamente, la uccide.

Citeremo, accanto ai nomi del Cantoni e del Dossi, quello di Vittorio Imbriani, più noto certo come critico ed erudito che come narratore. Il merito di aver messo in giusta luce i molteplici aspetti dell'arte dell'Imbriani, spetta a Benedetto Croce che gli ha dedicato un notevole articolo nel terzo volume della *Critica* e che ha curato le edizioni di alcune sue opere [1].

Vittorio Imbriani fu uno spirito profondamente mordace, irrequieto, irriverente qualche volta: e questi aspetti della sua indole si riscontrano ne suoi libri, che riescono perciò interessantissimi e sollevarono sempre ardenti discussioni. Scrisse parecchi volumi di racconti bizzarri e, qualche volta, licenziosi: *Dio ne scampi dagli Orsenigo*, una novella amara e nello stesso tempo pietosa, nella quale l'autore parteggia apertamente per uno dei suoi personaggi che è vittima dell'amore di una donna, una Orsenigo; *Mastro Impicca*, fiaba grottesca che narra le gesta dell'avvocatello Esposito cav. Sennaccheribbo il quale libera una principessa dalle mani di tre re deformi che se la contendevano, e impicca poi i pretendenti; *Per questo Cristo mi feci turco*,

---

[1] Cfr. *Studi letterari e biografie satiriche*, a cura di B. Croce (n. 24 della Biblioteca di cultura moderna), e *Fame usurpate*, terza edizione a cura di B. Croce (n. 52 della stessa Biblioteca). Bari, G. Laterza, editore.

storia di un frate gaudente che per esser stato deluso al giuoco del lotto, ripudia la fede e diventa corsaro.

Fra le novelle licenziose ricordiamo *Le tre maruzze*, pubblicata in ventotto esemplari con questo curioso sottotitolo: *Novella... troiana da non mostrarsi alle signore.*

Abbiamo quì raggruppato tre scrittori che hanno una loro propria personalità, che si affermano per spiccate tendenze artistiche, che emergono dalla comune nella corrente della letteratura narrativa (la quale, vedremo, dopo D'Annunzio diventa melanconicamente uniforme senza un guizzo, un impeto, e senza neppur il segno d'una resurrezione vicina...) e tuttavia dimenticati, e. che dopo una breve ricomparsa, sono ritornati o stanno per ritornare nell'ombra e nel silenzio. Alberto Cantoni, Carlo Dossi, Vittorio Imbriani sono senza dubbio, (il secondo in modo speciale) forti tempre d'artisti a cui la fortuna è stata ingiustamente avversa e la cui fama venne rinnovata o dalla morte o dalla postuma pietà d'un amico: la morte ha messo in valore la produzione letteraria del Cantoni e del Dossi; l'intelligente cura di Benedetto Croce ha richiamato l'attenzione del pubblico sul nome dell'Imbriani; ancora sull'opera del Dossi ha compiuto profondi studi un critico originale, poeta e narratore efficace egli stesso quando non trascende, e per di più giovane: Gian Piero Lucini [1].

[1] Cfr. lo studio del LUCINI: *L'ora topica di Carlo Dossi.*

Ma dopo il primo istante di vita rinnovata pare che già il tempo — se vogliamo per ora escluderne il Dossi — abbia rivendicato a sè i nomi di questi scrittori, ai quali ha nociuto la tradizionale indifferenza del pubblico italiano che si scuote assai raramente agli avvenimenti letterari e che persegue di muta ed ostinata indifferenza ogni affermazione in questo campo.

Esempio tipico di questo fenomeno è il caso di Alfredo Oriani, scrittore poderoso, di fama generalmente riconosciuta, ma poco letto dal pubblico anche quando era in vita, perchè il pubblico (quello intellettuale, s'intende) ne parlava per sentito dire; dimenticato o quasi a pochi anni di distanza dalla morte che pure aveva dato speranze di una postuma e duratura rivendicazione.

Alfredo Oriani è piuttosto da ricercarsi nelle sue opere posteriori di politica e di storia che nei suoi primi romanzi, dove vibra la sua anima ribelle ad ogni freno, « pagana » come l'autore ha detto, nel senso di immoralità e di godimento. Infatti l'Oriani nei suoi primi romanzi si diletta del turpe e dell'osceno e pone in rilievo non di rado, passioni mostruose, patologiche, ripugnanti: questi primi libri sono stati definiti come la scorie che avviluppava lo spirito dell'Oriani, scorie che l'autore ha dovuto buttar fuori perchè poi restasse libera nelle ulteriori esplicazioni la sua parte migliore.

I protagonisti dei romanzi di Alfredo Oriani sono esseri anormali, cinici, lussuriosi: ci sono figli innamorati della propria madre, donne rose

dalla passione lesbica, cortigiane orgogliose che trionfano del male compiuto, gioventù che precipita nella più bassa rovina morale, il tutto gorgogliante in una forma ampollosa, retorica, gonfia, che ha fatto apparire spesso al pubblico l'Oriani come un oratore da comizio; anche quando — compiuto il processo spirituale a cui abbiamo accennato — egli era divenuto libero di questa parte malsana della sua anima e scriveva opere poderose e profonde. Però spesso, anche in questi suoi primi romanzi, appare quella che sarà la dote migliore dell'artista futuro: la granitica resistenza di certe sue pagine, pervase da un potente soffio di sincerità. Il suo stesso proposito nel dipingere l'osceno è animato da questo bisogno di schiettezza. Egli stesso confessa a proposito del romanzo *Al di là*: « Non ho sublimato a passione ciò che altri » chiama vizio, per renderlo più attraente, ma » ho supposto ingenuamente, che fosse una » passione, e la ho dipinta ».

L'Oriani — come un altro romanziere, scapigliato questo e giacobino (la definizione è del Rod) vogliamo dire Cesare Tronconi — analizza i sentimenti dei suoi personaggi, ma dà loro molto spesso la parte più fremente della sua anima e li agita e li fa urlare come urlerebbe egli stesso protestando contro tutte le bassezze e tutto il male della vita.

Egli ha scritto una dozzina fra romanzi e libri di novelle, ma anche in essi è visibile quella diversità spirituale che ne caratterizza i due stadi della vita ai quali abbiamo accennato.

I suoi primi romanzi appartengono alle serie dei casi patologici che li hanno ispirati: ecco le *Memorie inutili*, una lunga narrazione di miserie, di vizi, di orrori notturni nei cimiteri, romanticamente descritti ed espressi, di orgie, di brutture; ecco l'*Al di là*, cupe gesta di donne sessualmente pervertite; ecco la cortigiana Ida di *No*, crudele, orgogliosa, creatura di lussuria e di sventura per chi la incontra sul suo cammino; e poi le pagine a volta poderose a volta ributtanti di *Gramigne*, del *Quartetto*, del romanzo *Il nemico*, del racconto *Sullo Scoglio*, dove appaiono dei figli amanti della donna che ha dato loro la vita, e questa donna, per colmo di orrore ci è rappresentata come un essere vibrante di sensualità che accetta l'amplesso dei figli per calmare il fuoco che le brucia le viscere.

Questi primi romanzi dell'Oriani furono inoltre scritti con una asprezza di stile che, se qualche volta conferisce a certe pagine un'austerità solenne come un'implacabile condanna, pure quasi sempre lascia intravedere nello scrittore la preoccupazione, dirò così retorica, che lo spinge a ricercare i suoi argomenti soltanto nell'orrido e ad applicar loro uno stile adeguato, che ne renda l'intimo valore.

Anche gli ultimi suoi romanzi (se ne accettuiamo *La disfatta*) celebrano tuttavia argomenti turpi; ma sono lontani dall'avere quell'apparenza di banale verismo che si è voluto riscontrare nei primi. Ecco *Gelosia*, nel quale è de-

scritto un volgarissimo adulterio; ecco il *Vortice*, che narra l'ultima interminabile giornata d'un uomo che ha deciso di uccidersi; ecco infine l'*Olocausto*, terribile e pietoso romanzo, uno dei migliori certo dell'Oriani, in cui è contenuta la storia di una povera fanciulla che la madre vende, costrettavi dalla miseria, ad una mezzana la quale fa mercato della bellezza e della purezza di lei. È ancora intatta; dunque chi la vuole deve pagarla cara. Dopo inutili e tormentose lotte, la fanciulla è costretta a cedere, ma l'orrore della turpe scena, il ricordo dell'uomo turpe che, forte del suo denaro, ha abusato di lei, danno una sì terribile scossa alla sua sensibilità che ella a poco a poco ne muore.

La verità di questo romanzo è così viva e presente che un lettore moderno ne resta preso invincibilmente. Visione di una delle più orribili brutture della nostra società, pur se non sempre priva di un fondo di pessimismo, pone davanti alla nostra coscienza uno dei più urgenti problemi sociali; e la presentazione è fatta con tale arte che difficilmente può trovare riscontro. Intorno ai casi della vittima di questo *Olocausto* è sempre la pietà di un artista che anima di un soffio di poesia la tragica vicenda e che getta un grido di orrore sull'orribile egoismo umano.

Il nome dell'Oriani resta però sopratutto legato ai suoi libri di storia di critica: *Fino a Dogali*, *Ombre di occaso*, *La Rivolta ideale*, e sopratutto a quella meravigliosa *Lotta politica*

in Italia che è un poderoso e complesso studio della storia del nostro paese dal medioevo ad oggi.



A singolare contrasto con Alfredo Oriani e col Dossi, poniamo quì il nome d'un romanziere uscito dalla bella schiera manzoniana, Emilio De Marchi, autore di parecchi racconti e di squisite pagine educative, operoso e nobile artista, modesto quanto più il suo merito reale gli avrebbe consentito di salire in alto. Infatti l'indifferenza del pubblico lo coperse mentre era in vita, e egli soltanto riuscì a far noto ed ammirato il suo nome, quando già la morte lo aveva colto.

Emilio De Marchi è uno dei più schietti continuatori dell'arte manzoniana ch'egli contempera con una sua particolare attitudine alla pietà, sì che le sue creature ci appaiono sempre sotto una luce di simpatia e di consentimento con la quale spesso si mitiga il dolore che ad esse viene dalle colpe degli altri.

Delle sue opere educative citiamo qui *I nostri figliuoli*, *La buona parola*, e quella aurea *Età preziosa* che va per le mani della nostra gioventù e nella quale si legge « tanta parte della sua anima e della sua vita ».

Dei suoi romanzi sono particolarmente noti *Demetrio Pianelli Arabella*, *Giacomo l'idealista*, *Il cappello del prete* ai quali sono affidati degnamente il suo nome e la sua fama.

Il *Demetrio Pianelli* è indubbiamente il suo romanzo più organico e più vitale e la figura del protagonista è degna di Balzac, un giudizio questo non sospetto, poichè fu dato da un altro romanziere, il Rovetta ([1]). Il romanzo è ampio, qualche volta prolisso e slegato, ma pieno sempre di grande bellezza. S'impernia intorno alla cara figura di Demetrio Pianelli, un umile eroe, che paga col sacrificio di tutta la sua vita le colpe commesse dagli altri. E, accanto al protagonista, che candida e melanconica figura quella della piccola Arabella (darà poi il nome ad un successivo romanzo) che sola comprende ed ama lo zio timido e buono, che gli dà il primo bacio sul viso, (un bacio, un bacio a lui che non aveva avuto mai nella vita un raggio di sole!). E a poco a poco nell'anima di Demetrio si fa strada un sentimento nuovo, sconosciuto a lui e per lui terribile: l'amore per la mamma di Arabella, la vedova di Cesarino Pianelli, che Demetrio ha raccolto ed aiutato con tutti i figli all'indomani della tragedia che li ha lasciati soli; questa donna, la bella e fredda Beatrice, è delineata nel romanzo magistralmente; ed acquista un profondo senso di verità umana e di pietà quel dialogo fra lei e Demetrio ammalato che pure adorandola, lascia che per il bene suo e dei figli sposi un ricco congiunto.

([1]) In un articolo della *Perseveranza* del 30 aprile 1890, ora raccolto nel volume postumo *Cinque minuti di riposo...* edito a Milano da Baldini e Castoldi (1912) per cura di Paolo Arcari.

Come si vede, l' azione del romanzo del De Marchi, ridotta a questo puro schema, è assai semplice ed ha un carattere prevalentemente popolare. Infatti il De Marchi ha colto i suoi tipi nella vita di Milano e sopratutto del popolo milanese, di quel popolo celebrato nelle strofe immortali di Carlo Porta: infatti molti dei personaggi del De Marchi non sarebbero indegni del sorriso e dell' arguzia del Porta stesso. Milano con le sue vie larghe ed affollate, con la sua densa nebbia, con le guglie del suo bel Duomo, con gli sprazzi del suo dialetto arguto e sonante, vive nel romanzo del De Marchi che ha ereditato dal Manzoni e dal Porta una larga potenza visiva, una attitudine a cogliere e a rappresentare dal vero i caratteri più tipici e più originali che gli si presentano d' innanzi nella vita d' ogni giorno. Il De Marchi è poeta dell' anima milanese moderna come il Porta lo era stato di quella dei suoi tempi, come il Manzoni aveva celebrato il popolo di Milano del secolo XVII, il popolo della sommossa di S. Martino e della tragica visione della peste.

Si è fatto appunto, anzi, a questo romanzo di essere scritto in una forma tutt' altro che pura: più... milanese che italiana. Ma — ci chiediamo noi — non è forse qui il caso di affermare che la impurità della forma costituisce proprio la ragione di vivere per il *Demetrio Pianelli* e, in generale, per tutti i romanzi del De Marchi? Non forse le forme dialettali e i lombardismi che vi si trovano a iosa sono con-

naturati all'anima delle creature del De Marchi sì da renderle scolorite e vuote se l'elemento dialettale venisse a mancare? E chi muove l'appunto al De Marchi ardirebbe affermare che il Porta avrebbe dovuto scrivere in italiano la storia, poniamo, di Giovanin Bongee?

No: il *Demetrio Pianelli* è appunto opera d'arte in quanto l'autore ha saputo rappresentare la vita della sua Milano con la stessa realtà con la quale si svolge. Fin l'aria di Milano si respira in queste mirabili pagine, così profonde di sentimento che hanno richiamato il Balzac, così vere nella pittura d'ambiente che sono state paragonate alle più felici pagine del Dikens.

Al *Demetrio Pianelli* seguì *Arabella*, un altro bellissimo romanzo pieno di sentimento e di grazia, tutto pervaso dal fascino che emana dalla gracile e gentile figura di Arabella alla quale — come al povero zio indimenticabile — la vita ha date pochissime gioie.

Seguì poi *Giacomo l'idealista*, e, dopo la morte dell'autore, apparve l'ultimo suo romanzo, *Col fuoco non si scherza*, nel quale sono narrate le vicende di molta gente che rimane più o meno vittima dell'amore, la fiamma colla quale non è lecito scherzare. Anche quì ci si rivela l'autore di *Demetrio Pianelli*: anche quì i suoi personaggi sono creature di sacrificio e di abnegazione; e non è forse fratello del buon Demetrio questo Beniamino Cresti che muore solo e sconsolato nella sua fredda casa dopo una vita di tristezza e di delusioni?

***

Il legame che unisce al Manzoni un altro scrittore moderno, Edmondo De Amicis, è invece puramente formale. Benchè il De Amicis, preso dalla passione per il Manzoni, tutta la vita lo studiasse, si ispirò a lui precisamente dal lato della lingua pura, seguendone con scrupolosa fedeltà gli insegnamenti stilistici e lessicali. Noi non dovremmo fare qui un cenno di Edmondo De Amicis, se alcuni suoi libri non si potessero ridurre, a rigore di termini, all'arte narrativa, benchè pochissimi abbiano intento e forma di romanzo, alcuni sieno bozzetti e novelle, e i più scritti di carattere vario che si potrebbero classificare sotto il titolo complessivo di « Poligrafia ».

Le dottrine linguistiche del De Amicis sono raccolte in un suo libro relativamente recente, *L'idioma gentile*, del 1905, formato, più che da idee, da osservazioni colte dal vivo; non da regole grammaticali dunque, sì da esempi presi dall'uso quotidiano della lingua nei luoghi dove meglio si parla; qualche volta presi anche dalla tradizione e dai classici.

Questo assiduo lavoro del De Amicis fu compiuto sul patrimonio odierno ed antico della nostra lingua; seguendo sempre l'esempio del Manzoni, abbiamo detto. Infatti anche il De Amicis, come il Manzoni, risciacquò in Arno i suoi primi bozzetti della *Vita Militare* ed è noto che anche in seguito, quando si accingeva a

scrivere di cose vedute e di viaggi, aveva cura di sottoporre i manoscritti ad una colta signora toscana che aveva l'incarico di notare, se ve ne fossero, tutte le contravvenzioni alle buone regole della lingua parlata.

L'amore del De Amicis per il Manzoni risale alla prima giovinezza di lui: infatti — come il De Amicis stesso ha voluto ricordare [1] — a venti anni ebbe l'audacia di recarsi a fare visita al venerando scrittore lombardo e ne riportò una impressione indimenticabile. Sono note anche le frequenti gite a Firenze e i lunghi soggiorni colà, sempre allo scopo di apprendere nuove cognizioni linguistiche o di perfezionare quelle già apprese, così che dal lato formale è sempre notevole un progresso dalle prime opere del De Amicis a quelle dei periodi successivi [2].

I bozzetti della *Vita militare*, pubblicati nel 1869, resero noto il nome del De Amicis e restano, anche oggi, dopo la copiosa (troppo copiosa, forse) produzione del loro autore, l'opera che si rilegge con più immediata commozione che proviene dagli atteggiamenti vari e pur freschi e reali del libro: atteggiamenti, diremo, qualche volta languidi [3] e sentimentali, come nel bozzetto *Carmela*, ma anche spesso irresistibilmente umoristici e brillanti (*Un' ordinanza originale*, *A vent' anni*, *L' ufficiale di picchetto*) o pieni di semplicità commovente (*L' ordinanza*, *La madre*,

---

(1) In *Pagine sparse.*

(2) Cfr. *Pagine sparse.*

(3) « Edmondo dai languori... » lo ha definito il Carducci.

Il mutilato), o efficacemente descrittivi (*Una marcia notturna, Partenza e ritorno*). Notevole poi che questi caratteri non sono particolari di qualche novella soltanto, a seconda dell'intonazione, ma generalmente si contemperano in tutte, dandoci così un quadro complessivo, originale ed omogeneo e di una spontaneità rara.

A questo primo libro del De Amicis si accostano per certi aspetti le *Novelle*, ricche di vivaci impressioni se pure in qualche parte non prive di difetti, che provengono da una schietta ispirazione romantica, come si può riscontrare nelle due novelle *Camilla* e *Furio* che tuttavia sono fra le migliori del volume. Ma il De Amicis, spirito profondamente impressionabile, se pure non dotato di facoltà di ricostruzione (infatti i suoi personaggi — come ha rilevato lo Spencer Kennard (1) — sembrano con rara fedeltà riflessi in uno specchio piuttosto che creati), era portato sopratutto ad essere un descrittore di aspetti naturali, e quindi il suo nome è legato, più che ad altro, ai suoi libri di viaggi che gli procurarono larga fama ed ebbero lieta accoglienza fin dal loro primo apparire. Le descrizioni del De Amicis sono celebri: i costumi, i paesaggi, i caratteri etnici di una nazione da lui visitata, sono sempre colti e rappresentati con esattezza d'osservazione e con vivacità espressiva inimitabili.

Infatti ne'suoi libri di viaggio (*Marocco, Costantinopoli, Olanda, Spagna*, ecc...) i vasti quadri

(1) In uno studio sui *Romanzi e romanzieri contemporanei* edito dal Barbèra ed ora esaurito.

scenici che egli ci presenta, se hanno un carattere puramente oggettivo, tali da non poter essere paragonati, ad esempio, ai libri di viaggi degli scrittori francesi come lo Stendhal, i De Goncourt, Paul Bourget, ci colpiscono per la evidenza, direi così, fotografica con la quale sono resi e per il garbo spigliato, per lo stile pittoresco e qualche volta smagliante, per la ricchezza di lingua e di colore rappresentativo che il De Amicis adopera narrando.

Questi caratteri della facoltà descrittiva del De Amicis sono maggiormente visibili nei due libri *Costantinopoli* e *Sull' Oceano*. Vero è — come ha osservato la critica ad ogni nuova pubblicazione del De Amicis — che lo scrittore partiva sempre per i suoi viaggi con la preoccupazione di dover scrivere il libro, e quindi, con un bagaglio, che per sè stesso costituiva impedimento non lieve per un artista spontaneo come, volere o no, il De Amicis era. Ma il De Amicis aveva una singolare fortuna: quella di sopire, durante la elaborazione artistica di quanto aveva veduto, ogni ricordo e ogni preoccupazione. Infatti, per darne un notevole esempio, nei libri di viaggi del De Amicis è raro trovare anche la più lieve reminiscenza letteraria, benchè forse si presentasse l' occasione all' autore di farne sfoggio con più frequenza di quanto si crede; e certo in ciò riuscendo di singolare contrasto con molti scrittori contemporanei per i quali — sia detto senza ombra di malignità — le reminiscenze letterarie sono un ingrediente non trascurabile della loro ricetta artistica.

Lo stesso processo, quindi, si può ritenere avvenisse per il De Amicis in rapporto alla preoccupazione suaccennata; infatti lo scrittore, trovandosi nel turbine della vita d'una città della quale doveva esattamente cogliere e presentare gli aspetti e i caratteri, si spogliava completamente, per un singolare ma non nuovo fenomeno psichico, d'ogni elemento estraneo alla sua arte e diventava quindi sincero e brillante, come è di fatti in tutti i suoi libri di viaggi.

Il migliore dei quali è senza dubbio *Sull' Oceano*, una raccolta di ricordi e d'impressioni d'una traversata compiuta dall'autore a bordo di un grande transatlantico, che diventa per diversi giorni centro della sua vita e del suo pensiero, poichè l'autore si accorge subito che su quell'isola galleggiante che lo porta, vive un mondo a parte il quale riproduce in piccolo gli avvenimenti e le passioni dell'universo. Il protagonista del libro è però la infinita anima del mare attraverso il quale s'apre la via il maestoso *Galileo*, carico di viaggiatori e di poveri emigranti che lasciano la patria, per cercare fortuna nell'America del Sud.

Il libro che narra la vita di tutta questa gente dolorosa, che ne descrive le ansie e gli sconforti, la tristezza dell'esodo e la speranza nell'avvenire, riesce così un vero e proprio romanzo, organico e compiuto, anzi — per la definizione di Enrico Nencioni [1] — è un « poema

---

(1) Nel periodico bolognese *Lettere ed Arti* (1889), periodico da tempo scomparso.

in prosa »: infatti in questo libro sul descrittore prende il sopravvento l'uomo e — come il De Amicis era — l'uomo di grande bontà, che avrebbe voluto raccogliere nell'affetto della sua anima tutta la vasta famiglia umana, divisa dagli odî e dalle lotte civili. Importante dunque questo libro anche per il fatto che vi si trovano ingenue le ragioni di quella evoluzione politica del De Amicis che lo portò, nell'ultimo periodo di sua vita, ad accogliere le dottrine del socialismo al quale si sentiva portato dalla sua stessa sensibilità che spesso fu definita, e non a torto, morbosa e quindi nociva alle intenzioni artistiche dello scrittore.

A *Sull' Oceano* si accosta anche per certi lati la *Carrozza di tutti* che è una serie di bozzetti legati fra loro della vita d'ogni giorno, non privi di una efficace vena di verismo.

Fra gli altri libri di questo genere stanno le già citate *Pagine sparse*, i racconti di *Fra scuola e casa*, i *Ricordi d'infanzia e di scuola*, *Le memorie*, i bozzetti di *Nel regno del Cervino*, le *Pagine allegre*.

Appartengono invece al genere precisamente narrativo *Il romanzo d'un maestro*, le novelle di *Nel regno dell'amore* e dei *Nuovi racconti e bozzetti*, *La maestrina degli operai*, ecc.

E fra i libri educativi del De Amicis citiamo — e valga per tutti — il *Cuore*, del quale nel 1910 è stata messa in vendita l'edizione del mezzo milione.

L'opera letteraria del De Amicis è certamente troppo vasta perchè debba vivere tutta,

ma molte sue pagine sono destinate se non altro a rimanere come esempio di salda prosa italiana. Opera organica per sè il De Amicis non ha compiuto, ed egli stesso lo seppe e lo confessò. Nell' ultimo volume dei suoi scritti postumi, *Cinematografo cerebrale*, il De Amicis dichiara infatti di rassegnarsi « all'infinita vanità del tutto » nella quale, — pare egli dica — andranno sommerse tutte le sue opere. Era sincero il De Amicis in questa assoluta confessione? Noi crediamo di potere affermare, senza ombra di irriverenza, che no: o per lo meno che da essa non andava disgiunta una restrizione mentale.



La moderna società del nostro paese ha avuto in Gerolamo Rovetta il suo immediato « fotografo »; infatti il Rovetta nei suoi romanzi e in quasi tutte le sue commedie ha voluto ritrarre le caratteristiche del nostro tempo, gli aspetti economici e morali della nostra società, dell'ambiente in cui egli stesso è vissuto, sì che il suo spirito d'artista in tutta la sua ampia produzione non è quasi mai uscito dai limiti della storia e delle idee contemporanee.

L'ampio quadro del romanzo del Rovetta abbraccia il periodo della vita italiana che va dal 1866, o poco prima, agli ultimi anni: nelle *Lagrime del prossimo* è infatti il ricordo della sfortunata campagna che condusse a Custoza ed a Lissa, ricordo che il lettore rivive nella

descrizione che il Rovetta ci fa delle losche imprese di forniture militari assunte da Pompeo Barbetta, e in una mirabile scena garibaldina.

Dentro questi limiti di tempo, l'opera del Rovetta si è svolta con una fecondità prodigiosa: egli infatti ha lasciato dieci romanzi, una ventina di commedie e parecchie novelle. Fra i drammi, *Principio di secolo*, *Romanticismo*, e *Re burlone* sono le testimonianze del periodo preparatorio della società nella quale il Rovetta ha vissuto. Fra i romanzi, invece, nessuna eco di tale periodo. Entriamo subito con *Mater Dolorosa* in piena contemporaneità, poichè i fatti del periodo del risorgimento, accennati in questo e in altri romanzi, vi appartengono soltanto come ricordo o come causa necessaria di molte situazioni che altrimenti riuscirebbero inesplicabili.

Della società moderna forse nessun altro avrebbe potuto rendere i caratteri, come il Rovetta. Egli per le sue stesse condizioni di vita e di pensiero ne era l'interprete più logicamente adatto. Lo troviamo infatti ancora giovinetto che lascia la nativa Brescia per Verona, dove gli sorrisero i primi allettamenti dell'arte e dove passò la parte più bella e più spensierata della sua giovinezza, a contatto della magnifica città scaligera che lo contava ormai fra i suoi concittadini. Ma a Milano cerca il tumulto della vita che dovrà poi rappresentare: e nel tumulto della vita milanese egli si getta con la mente già pronta a ricevere le impressioni immediate, pronta anche ad elaborarle per la successiva rappresentazione.

La scelta è felice. Milano è infatti nel ventennio che va dall'80 ai primi anni del secolo nuovo, la città che più esattamente rappresenta la vita italiana. Non Bologna può esserle a pari, poichè ivi soltanto è il centro della cultura e della vita intellettuale, dentro una salda cornice di benessere e di quiete morale; non Roma; poichè Roma è in quel tempo teatro d'una serie di avventure scomposte, indeterminate, inafferrabili. Il filo della vita sociale scompare in quel caos inconoscibile che è il periodo romano che va dal 70 alla battaglia di Adua: periodo torbido di violenze e di passioni anormali, in cui ciascuno cerca di emergere violentemente annientando gli altri; periodo che è la naturale conseguenza dei rivolgimenti politici del nostro paese, la logica necessità prodotta dalla incertezza che reca sempre con sè un nuovo stato di cose, i cui primi tempi paiono svolgersi attraverso un incessante e universale sgomento nell'attesa che l'anormalità cessi e tutto rientri nella quiete e nella logica successiva dei fatti; periodo dunque che resta l'isolato fenomeno della capitale della nuova nazione e che non può assolutamente essere portato a rappresentare i sentimenti e i caratteri della nostra società.

Il Rovetta vide e sentì tutto questo? Sarebbe certamente ardito l'affermarlo. Egli però trasportandosi nella capitale lombarda, se non per saggia riflessione, almeno per un caso fortunato, aveva indubbiamente di mira un più ampio svolgimento della sua arte che avrebbe dovuto

riflettere i segni della società in cui stava per entrare.

La produzione letteraria del Rovetta non avrebbe infatti avuto uno sviluppo così ampio senza il fortunato concorso di cause estrinseche che agirono sullo spirito dello scrittore sì da determinarlo a certe espressioni, a certe, diremo così, vie d'uscita. Il suo primo romanzo *Mater Dolorosa* (è dell'82) fu indubbiamente superato dalla produzione posteriore, anche perchè l'esperienza della vita aveva consigliato al Rovetta di non fidarsi di alcuna classificazione, di nessuna simpatia artistica: sì di cogliere dal vero i suoi personaggi integrandone però il carattere con la propria esperienza, secondo le necessità dell' arte; e diventando dunque da semplice cronista, come egli stesso aveva voluto definirsi a proposito di *Mater Dolorosa*, esperto romanziere.

Il primo romanzo del Rovetta è, inoltre, ancora indubbiamente lontano da quelle che saranno le tendenze della sua arte posteriore, arte intesa a interpretare e a rendere le caratteristiche della nostra vita sociale: è un romanzo di studio psicologico, un po' troppo di maniera, forse, ma vivo nell' insieme di qualche lampo di drammaticità. Fra questo e *Le lagrime del prossimo* stanno i racconti *Sott' acqua* e *Tiranni minimi* che preludono ad un altro aspetto caratteristico dell' arte del Rovetta, vogliamo dire ad una spiccata facoltà di cogliere certi lati umoristici della vita e di renderli con una lieve tinta caricaturale che fa di alcuni suoi

volumi e in modo speciale di molte novelle (*Il tenente dei lancieri*, *Il primo amante*, *Baby*, *Casta diva*) notevoli esempi di grazia narrativa, che, se non scende al cuore, strappa però al lettore un spontaneo sorriso di compiacenza.

Le *Lagrime del prossimo* (dell'88) vorrebbero essere la satira mordace, acuta, inflessibile, della società italiana formatasi subito dopo le guerre dell'indipendenza. È il romanzo dell'arrivismo, della frode, dell'abbiezione morale, ed infine anche della esaltazione civile di chi sa levarsi sulla folla e, disdegnando la facile bontà, mettere a profitto per riuscire le sue tendenze malvagie. Il rappresentante della classe di questi furfanti decorati è Pompeo Barbetta (che poi si chiamerà il commendatore Barbarò) prima semplice portinaio, poi spia dell'Austria, quindi fornitore del Governo Italiano, strozzino, falsario, abbiettissimo in ogni suo sentimento, che riesce però a godersi la vita, a diventare ricco, invidiato, onorato. Egli uccide sua moglie, manda in carcere parecchi patrioti, ruba dei patrimoni, si proclama a sua volta patriota quando i tedeschi se ne sono andati, defrauda la patria nelle forniture, diventa ricco ed è fatto commendatore, si fa anche benefattore del suo paese e quando gli offrono una medaglia d'oro per riconoscenza dei pochi benefici fatti, quasi a compenso delle infinite vigliaccherie commesse, egli, asciugandosi una lagrima, la prima lagrima della sua vita, dice a quelli che gli sono intorno: « Fate sempre del bene figliuoli miei! » E stanno innanzi alla sua turpe coscienza le lagrime di

sangue che egli ha fatto spargere a tanta povera gente.

Questo è il primo romanzo del Rovetta nel quale appare quell' intento che abbiamo detto più sopra, e nel quale sono visibili anche quelle deficenze di metodo e di espressione che hanno precluso al nostro scrittore di essere veramente il « testimonio » della nostra società. Anzitutto il Rovetta è stato unilaterale: si è accontentato di dipingere il tipo dell'uomo moralmente corrotto senza approfondirne lo spirito; ha messo quest'uomo a contatto con la vita, ci ha descritto la lotta nata da quest'urto violento, le azioni da questa lotta prodotte senza dire da quali cause l'urto violento, la lotta, la malvagità conseguente nascessero. Il tipo del furfante che egli descrive (sia questo Pompeo Barbetta o il Cantasirena di *Baraonda* o il Giordano Mari dell'*Idolo*, o i vari personaggi dei suoi drammi, dai *Disonesti* a *Papà Eccellenza*) è uniforme nella sua anima ed è anche uniforme l'arte con la quale lo scrittore ce lo rappresenta. Infatti egli (che è stato definito da un critico francese [1] il « Balzac » italiano: e proprio in Francia si doveva affermare una simile enormità!) egli, dico, si accontenta di raccogliere i fatti e di metterli nel suo racconto, ma non va più in là; anzi spezza addirittura i vincoli che uniscono i fatti che egli racconta con i fenomeni morali e sociali che li hanno preceduti e che

---

[1] Fu Paul Hazard, in uno studio pubblicato sulla *Revue des deux mondes* qualche anno fa.

necessariamente li hanno prodotti. Il Rovetta, insomma, ci dipinge sì il comm. Barbarò o Matteo Cantasirena nel pieno esercizio delle loro losche funzioni (e voglio ammettere che si sia sempre ispirato direttamente dal vero, che abbia scrupolosamente narrato ciò che è accaduto o che ha visto egli stesso) mà è necessario confessare che ciò non basta per essere definito il Balzac italiano.

Il Rovetta si è dimenticato — o non ha saputo — cogliere i rapporti che passavano fra i suoi personaggi e il loro tempo, determinare gli influssi che sulle loro azioni ha esercitata la società che essi dovevano rappresentare, descrivere infine la società tutta intiera nella quale ci sono sì e Vautrin e Philippe Briveau, ma ci sono anche il vecchio Goriot e Cesare Birotteau. Siamo ben lontani dalla *Commedia umana*!

È preferibile, se mai, fra questi romanzi del Rovetta, la *Baraonda* nella quale il protagonista, benchè sia un essere moralmente abbietto, non è sempre ripulsivo; anzi, qualche volta, riesce a farci simpatizzare con la sua furfanteria, che non è così riflessiva e quindi così anormale come quella del Barbetta, ma ha dei lampi, oserei dire, di genialità. Il Barbetta è un delinquente volgare; Matteo Cantasirena è un fanfarone simpatico. Ambedue, però, con i personaggi che li circondano e che essi scelgono a collaboratori o a vittime della loro furfanteria, sono creature indecise, dai contorni fuggevoli che non rappresentano e non creano mai un « tipo ».

Detto questo vorremmo ricercare piuttosto il Rovetta romanziere in altri suoi libri, nella

Moglie di sua Eccellenza per esempio, o meglio nella *Signorina* che rappresentano con più evidenza il dono di uno schietto umorismo che il Rovetta indubbiamente aveva. E infatti *La Signorina* è forse il romanzo più organico del Rovetta, perchè l'autore ha saputo di ogni elemento disporre in necessaria misura e non ha mai varcato il limite del riso o della passione.

La fortuna letteraria del Rovetta è del resto affidata alla sua produzione drammatica. Il Rovetta fu anzitutto un commediografo e non c'è romanzo suo che non risenta di questa tendenza dell'autore. Che cos'altro è ad esempio, l'*Idolo* se non una raccolta di scene dialogate? E la stessa *Signorina* non è forse un complesso di scene e di dialoghi intramezzato da qualche rarissima descrizione? Caratteristica è anche l'abitudine propria dell'autore drammatico che traduce tosto in atto le percezioni uditive. E questa tendenza ha concorso certamente a far sì che il Rovetta avesse il dono delle macchiette, dei personaggi sbozzati alla brava e messi lì, con due tratti di penna, a stupirci con la loro singolare evidenza. Egli, però, non ha mai dato forma a delle creature vitali che, come quelle del Balzac, possano restare a testimoni di un'epoca e della sua vita civile.

***

Mentre in Italia il romanzo si sviluppa sempre più e le sue varie tendenze si vanno ormai confondendo sì che è quasi impossibile

distinguere e classificare i vari generi. e mentre sta per sorgere all'orizzonte l'astro della nuova letteratura, Gabriele D'Annunzio, che come nessun altro artista, ha riflesso nelle sue opere i diversi e spesso irreconciliabili momenti del suo magnifico spirito, anche altri scrittori raccolgono l'invito di questa arte allettatrice e terribile e danno vita a romanzi che quì ricordiamo perchè rappresentano sempre un notevole sforzo o una promessa. se pure assai raramente possono dirsi vere e valide affermazioni di una personalità artistica.

Accanto al Barrili e al Farina possono stare infatti Emilio Visconti-Venosta, un autentico manzoniano, semplice e puro. Antonio Caccianiga, Egisto Roggero, buon novellatore un tempo. che ora da molti anni tace. E stanno anche Raffaello Giovagnoli e Luigi Capranica, se bene abbiano tentato di ravvivare quel romanzo storico ch'era ormai morto da un pezzo, e senza speranza.

Sono più vicini al nostro spirito Enrico Castelnuovo, mirabile esempio d'attività. il Colautti, Edoardo Calandra e Arturo Graf.

Enrico Castelnuovo è dotato di una schietta qualità di osservatore e di indagatore. così che coloro che hanno voluto avvicinare la sua opera a quella del Barrili, hanno dimenticato che allo scrittore savonese faceva appunto difetto ciò che è il pregio dei romanzi del Castelnuovo, il quale invece si accosta al Barrili per la semplice schiettezza delle sue narrazioni e per la loro onestà morale. Il Castelnuovo ha preso i

suoi personaggi dalla vita d'ogni giorno, ha dato loro un'altra vita propria, li ha messi sempre in un bel quadro d'arte e ha saputo così conquistare con poco sforzo la simpatia del pubblico che cerca appunto l'arte che diletta senza pretese di spiegare i problemi della vita.

Edoardo Calandra, morto recentemente, trae la sua virtù narrativa dalla diretta ispirazione alla storia del suo Piemonte, specialmente dello scorcio del secolo XVIII, quando il piccolo ed eroico popolo resisteva alle invasioni delle armi francesi e alle conquiste della rivoluzione. Questo è anche il motivo che, come abbiamo visto, ha inspirato il romanzo di Giuseppe Cesare Abba, ma qui vogliamo notare che lo sfondo storico serve al Calandra per dar rilievo all'azione, quasi sempre passionale, de' suoi romanzi, che sono dunque profondamente moderni. Esempio tipico del genere è la sua *Bufera*, racconto vivo e drammatico che si svolge cronologicamente più di cent'anni fa, ma i cui personaggi sono figli del nostro secolo, e quindi con tutte le passioni, i sentimenti, le tendenze che noi abbiamo, che sappiamo essere nostre, che sono la ragione stessa della nostra vita.

Arturo Colautti, poeta geniale e giornalista celebre, ha dato il suo nome a un romanzo, *Fidelia*, che rivela, pur nella sua prolissità, doti eccellenti di narratore e di indagatore. Ma neppure il Colautti ci può indurre ad una vera sosta sulla sua opera: perchè essa resta più come un momento isolato del suo ingegno che come il prodotto d'una elaborazione artistica;

più dunque come un tentativo o come un tributo reso alle esigenze della letteratura e del tempo che come opera rappresentativa.

Anche Arturo Graf, l'illustre poeta torinese, il critico geniale della nostra letteratura, recentemente scomparso, ha scritto un romanzo, *Il riscatto* nel quale ha tentato di sciogliere idealmente un complesso problema psicologico e fisiologico insieme. Egli ha narrato i casi di un giovane nato da una nobile famiglia in cui da anni si perpetua la mania suicida. Il padre per salvarlo, lo ha consegnato ad un amico che gli ha dato il suo nome; e il giovane vive ignaro e felice finchè viene a conoscere la sua origine. Allora a poco a poco nasce e si accentua in lui la tendenza al suicidio ed egli è già presso alla catastrofe quando l'amore giunge e lo salva. Il Graf stesso, in una « dichiarazione ai critici » posta in fondo al volume, ha voluto scagionarsi dalle censure che furono mosse alla verosimiglianza dell'azione, quando il romanzo apparve nei fascicoli della *Nuova Antologia* poichè — si diceva — l'amore non può certo operare il miracolo di guarire un giovane da una malattia ereditaria, anche se la malattia risieda più nelle facoltà psichiche dell'individuo che in quelle organiche, come è appunto il caso di Aurelio Ranieri.

L'accusa mossa dai critici ai romanzi del Graf è ingenua e cade, anche senza bisogno che il Graf stesso sorgesse a difendersi. Infatti l'autore non ha mai voluto scrivere un romanzo sperimentale, in cui il contenuto ideologico

fosse subordinato ad una formula scientifica [1]. Il contenuto ideale del *Riscatto* supera dunque ogni limitazione scientifica e il romanzo — a parte che l'amore possa compiere o no nella realtà il miracolo che il Graf vuole che compia — resta per noi la celebrazione d'una grande e indiscutibile attività dell'anima umana, e resta, sopra tutto, l'opera d'arte, poichè il *Riscatto* è invero un libro di perfetta forma italiana, espressione d'un nobile spirito di poeta e di studioso.

---

(1) Possiamo errare, ma ci sembra anzi che il romanzo del Graf — scritto in un periodo di tempo nel quale trionfavano le facili teorie del materialismo — possa aver segnato, nell'intento dell'autore, una reazione ideale ad una corrente di pensiero che con sorprendente leggerezza tentava di distruggere tutto ciò che è dominio dello spirito e a cui l'uomo ama ricorrere qualche volta a sollievo della tristezza della vita.



CAPITOLO QUINTO

IL TRIONFO DELLA CARNE

D'Annunzio nella vita italiana – L'arte di D'Annunzio — I racconti della giovinezza (*Terra vergine, Il libro delle Vergini, San Pantaleone*) — La crisi sensuale (*Il Piacere, Giovanni Episcopo, Trionfo della morte*) — Il superuomo (*Le Vergini delle Rocce, Il Fuoco*) — L'ultimo romanzo (*Forse che sì, forse che no*).

Gabriele D'Annunzio nella moderna letteratura italiana segna non soltanto un indirizzo artistico, molteplice nel suo svolgimento e nei suoi effetti, ma dà sopratutto il nome ad un fenomeno più spirituale che letterario, più di idee che di semplice tendenza estetica, che ha portato da circa un trentennio nella nostra vita nazionale, a più riprese, l'energico impulso, il gagliardo esempio, per un rinnovamento di spirito e d'arte, impulso che, se ne togliamo il primo violento senso di sbigottimento lasciato nell'anima del pubblico, è quasi sempre passato via, come una raffica, senza di sè lasciare traccia se non quella del ricordo d'una valida forza.

Il fenomeno è noto, poichè da un trentennio appunto Gabriele D'Annunzio lavora e lancia con ogni sua opera a l'immenso pubblico de' suoi lettori il grido per una rivolta ideale, e mai il suo grido è stato raccolto se non da pochi che, dopo breve cammino, hanno deposto la face loro affidata dal Maestro. Ogni opera di Gabriele D'Annunzio ha suscitato al suo apparire tempeste di entusiasmi e di livori, e dopo breve tempo nessuna traccia è mai rimasta del potere spirituale di lui: simile in questo, egli, ad un ampio macigno lanciato da una mano titanica dentro le tranquille acque d'un lago: all'urto violento le acque si fendono, sconvolte, sprizzano in alto spumeggiando e gorgogliano; poi, a poco a poco, la quiete in esse ritorna e sulla superficie dell'acqua non restano che enormi cerchi mobili e silenziosi che vanno perdendosi nell'infinito.

Mai, dunque, artista seppe suscitare tante improvvise passioni come il D'Annunzio, e mai, come lui, nessuno ebbe così breve influenza sull'indirizzo spirituale della vita d'un popolo. Gabriele D'Annunzio fu sempre solo, troppo solo, anche quando le turbe acclamanti gli si raggruppavano intorno per decretargli il trionfo, anche quando le magnifiche platee dei nostri teatri erano in piedi in uno slancio unanime, per applaudire il D'Annunzio nelle vicende eroiche, lussuriose, criminali dei suoi drammi.

Gabriele D'Annunzio ebbe nel ventennio che fa dall'80 ai primi anni del nuovo secolo onori regali: dettò legge nell'arte e nella vita

mondana, fu deputato e oratore politico, critico d'arte, giornalista; a lui si ispirò per molto tempo tutta la gioventù italiana, dai banchi delle scuole alle aule universitarie; e quando questa gioventù, uscita nella vita, popolava le cattedre, i tribunali, le tribune scientifiche e politiche, lo spirito dannunziano recava in tutti questi sacrari della tradizione, il verbo del tempo nuovo. Era una invasione, un delirio, una mania collettiva. Era dunque un fenomeno e passò. Venne poi il tramonto del dannunzianesimo e restò Gabriele D'Annunzio, voce potente ancora, il più superbo interprete della storia e dell'anima italiana, il più completo artista che sia mai sorto dalla gente nostra dopo il divino spirito di Dante, il poeta rappresentativo d'un'epoca che ebbe pochissime glorie civili e che segnò invece il trionfo dell'egoismo e del destino rapace.

Da Lissa ad Adua, da Adua alle recenti glorie libiche, la vita italiana si è accentrata nello spirito di Gabriele D'Annunzio. Quando la giovinezza sana e primitiva dei monti e del mare d'Abruzzo gli fermenta nel sangue, egli canta e descrive l'anima delle cose ed è dentro lui un grande ardore panico che si traduce in immagini lucenti come i raggi del sole o rosee come la punta nascente del seno d'una vergine; salse come l'onda nella quale egli si tuffa o acri come il desiderio dei sensi accesi d'una fanciulla scendente, bianchissima e nuda, all'amplesso del mare. Qui si forma il D'Annunzio che sarà poi l'idolo e il tiranno delle belle femmine di Roma e che concepirà la

tela delle sue opere fra i lini adulteri dei talami gentilizi.

Il *Piacere* è nato proprio così, è nato quando il D'Annunzio — lasciata la sua terra — giunse nella capitale dell'Italia nuova, teatro di ributtanti passioni dei sensi e dello spirito. Giovanissimo era e bello e poeta: seppe il profumo delle carni femminili come forse nessun altro ha saputo o saprà mai; e nessuna alcova patrizia gli tenne chiusi i suoi tesori segreti. Indice d'un'anima sola non è dunque il *Piacere*: è invece l'interpretazione esatta d'un tempo e d'un modo di vivere: di Roma.

Quando poi il D'Annunzio sente anche dentro sè quella libidine politica che allora prese ogni spirito, dopo che, allontanato dai retori, con arti infami, il Crispi della cosa pubblica, il potere pareva diventato sogno raggiungibile per ognuno che avesse molta ambizione e pochissimi scrupoli, il D'Annunzio pensa, e qualche anno dopo scrive, la *Gloria*: e in questa tragedia politica è espresso il pensiero sociale del protagonista che le braccia di una turpe cortigiana strappano da ogni sogno e da ogni impresa: « dovunque, in qualunque campo, ogni segno » di energia virile, di volontà maschia e calma, » di sincerità rude, mi solleva il cuore ». Qui non è Ruggero Flamma (o per lui Giordano Fauro) che parla. È Gabriele D'Annunzio, deputato di estrema sinistra, che vede ben presto l'inanità della sua visione di giustizia sociale e ritorna alla sincerità prima. Gabriele D'Annunzio deputato era invero enormemente falso.

se pure in buona fede: bene dunque egli ritorna — come il suo eroe. Ruggero Flamma — dai lacci viscidi della politica alla catena tepida e bianca delle braccia femminee. E mentre la sirena sensuale gli accarrezza di nuovo il cuore, egli volge definitivamente il capo al richiamo del magnanimo Zarathustra e si risolve a preparare « nell'arte, con sicura fede, l'avvento » del superuomo ».

La famosa lettera dedicatoria a F. P. Michetti che precede il *Trionfo della morte* è del '94: la coscienza del nuovo stato spirituale si era già da allora formata nel D'Annunzio dando poi vita alle *Vergini delle Roccie* ('98) e alla tragica *Gioconda* (99); ma tra le *Vergini* e la *Gioconda* sta l'ora politica del D'Annunzio, l'ora che gli ispira la *Gloria* (pure del '99). Superato questo torbido e breve periodo, l'avvento del superuomo è definitivo col *Fuoco* (1900) e in questa nuova ricerca spirituale del D'Annunzio è riflesso il carattere della vita italiana, carattere eminentemente egoistico ed utilitario, che ha dominato sul nostro popolo per lunghissimi anni dopo i rovesci della prima impresa africana e il rapido tramonto del vasto sogno imperialista di Francesco Crispi.

Tra la grande affermazione « superumana » del *Fuoco* e il dramma *Più che l'amore*, che si ricollega al romanzo stesso, stanno le opere che per vari aspetti rappresentano la più completa espressione dell'arte dannunziana: le tragedie *Francesca da Rimini*, *La figlia di Jorio* e la *Fiaccola sotto il moggio*; la grande poesia della

Laus Vitae; la magnifica prosa della *Vita di Cola di Rienzo* [1].

A questo glorioso periodo dell'arte dannunziana, che si completa poi con le opere successive (*La Nave*, *Fedra*, ecc.), corrisponde nella vita italiana un intenso periodo di rinnovamento civile. Il poeta, come la nazione, volgono la loro anima a l'avvenire; e mentre l'una si ripiega su sè stessa nella certezza che dalla grigia ora che attraversa deve sorgere per la sua volontà decisa l'alba del tempo nuovo, il poeta trae dallo spirito vigile della storia le sue meravigliose visioni d'arte. È un processo spirituale subcosciente che si compie in lui poichè egli — come i veggenti della leggenda biblica — è chiamato sempre dalla sorte ad impersonare e ad esprimere tendenze universali.

È noto infatti che in una nazione ad un periodo di stasi politica, corrisponde un periodo di maggiore efflorescenza artistica: la storia d'Italia è piena di questi momenti. E il fenomeno si è ripetuto anche nel nostro tempo: il più glorioso periodo dell'arte dannunziana corrisponde appunto al tempo delle sopite attività politiche del nostro paese. E pensiamo, inoltre, che dalla disfatta di Adua alle vittorie libiche e al conseguente risveglio del popolo italiano, in Italia abbiamo avuto il più intenso periodo

---

[1] La *Vita di Cola di Rienzo* comparve per la prima volta nel periodico *Rinascimento* di Milano nei numeri del 10 dicembre 1905 e del 5 gennaio 1906 e fu raccolta in volume dall'editore Treves soltanto nel 1913.

di produttività letteraria: oltre all'opera del D'Annunzio hanno infatti avuto vita in questo tempo le più belle *Odi barbare* del Carducci, quasi tutta la poesia del Pascoli, moltissimi romanzi del Verga, Capuana, Fogazzaro, Rovetta, i più bei libri del De Amicis e della Serao, il teatro del Giacosa, del Rovetta, del Butti, del Bracco, di altri moltissimi, sino alla nobile arte italica di Sem Benelli.

Da questo intenso periodo di preparazione l'Italia è uscita rinnovata, e l'arte del suo poeta ha levato il volo alle epiche altezze delle *Canzoni d'oltremare*, così come nell'ansia della prima impresa africana aveva celebrato l'armata d'Italia e l'ammiraglio Saint-Bon. L'inspirazione patriottica e civile che gli aveva dettato magnifiche strofe fu poi soffocata dall'immediata realtà della vita italiana. triste, bassa, senza fini ideali; ma quando suonò l'ora del risveglio. il D'Annunzio tornò alla ispirazione primitiva e seppe rievocare per la sua poesia i fasti della nostra storia marinara, le voci del nostro passato, gli ammonimenti per il nostro avvenire, come nessun altro avrebbe potuto.

Proclamando con queste parole il D'Annunzio interprete della nostra storia, noi abbiamo voluto dare una spiegazione del fenomeno esaminato più sopra, in quanto che l'arte dannunziana, uscita dalla solitudine per le solenni affermazioni ideali che doveva compiere, è nella solitudine stessa ogni volta rientrata senza aver potuto lasciare durabile traccia nello spirito del nostro popolo; arte che è dunque di meravi-

gliosa interpretazione storica e civile, ma che non giunge mai a formare una attività spirituale e che, dopo il folle entusiasmo che provoca, dopo il turbamento della superficie, non può penetrare e restare.

Il D'Annunzio anche quando intende fare opera di divulgazione d'una dottrina o di un insegnamento (esempio: il proclamato proposito di « preparare » nell'arte l'avvento del superuomo) quando dà alla sua attività artistica un indirizzo dottrinale e polemico, supera sempre, inconsciamente, il suo intento primo e dal suo sforzo risulta invece un'opera di interpretazione psichica, sia oggettiva (come nel *Fuoco*), sia collettiva e storica (come nelle *Vergini delle Rocce* e, sotto certi aspetti complessivi, anche nello stesso *Fuoco*); il riflesso infine d'un periodo già superato o quasi superato; così che l'opera che doveva essere di divulgazione, riesce invece sempre retrospettiva e quindi dottrinalmente inefficace. Ecco a parer nostro, l'esatta spiegazione del fenomeno dannunziano, frainteso da adoratori e da detrattori del poeta. Infatti gli uni hanno voluto far risalire la colpa del fenomeno stesso alla incapacità comprensiva ed elaboratrice del pubblico che, dopo il primo scoppio di entusiasmo, si quetava come per incanto; gli altri invece alla così detta sterilità dell'arte dannunziana che rendeva possibile il singolare contrasto fra la gloria complessiva e fulgidissima dell'artista e la relativa dimenticanza che copriva le sue opere dopo un primo inaudito e rapidissimo successo teatrale ed edi

toriale. Senza contare poi che il successo prolungato di alcuni libri dannunziani (dei romanzi del ciclo della *rosa* per esempio) è dovuto a cause estrinseche che tutti facilmente possono riconoscere.

Questo spiega in qualche modo anche la ostilità di molta parte del nostro pubblico che si è venuta accumulando contro il D'Annunzio in questi ultimi anni e di cui abbiamo avuto una prova nelle recenti polemiche per la successione alla cattedra del Pascoli. La gioventù, no, è ancora stretta intorno al grande poeta e combatte nel suo nome per la grande arte; ma chi ignora che la burocrazia governativa è ostilissima al D'Annunzio sì che, anche se Egli non avesse accettato la cattedra offertagli, non gli sarebbe mai stato possibile occuparla? D'altra parte osserviamo che un paese che non fosse il nostro non avrebbe permesso l'ignominia dell'asta della Capponcina, la villetta dei colli fiorentini così cara al poeta e di cui egli aveva fatto un tempio d'arte nel quale ogni piccolo ninnolo parlava al suo cuore col linguaggio soave dei ricordi. Ora ogni cosa che egli predilesse, va dispersa per le botteghe degli avidi antiquari o adorna le case dei borghesi arricchiti. e l'Italia con manifesta ingratitudine non ha osato uscire dalla sua indifferenza per colui che onora il suo nome così altamente e che le altre Nazioni – prima la Francia – ci invidiano. Le ragioni del volontario esilio del poeta nella landa di Arcachon sono indubbiamente queste che abbiamo esposto, ed è a dolerci che il mag-

gior poeta nostro abbia dovuto cercare fuori dei confini della patria una casa in cui svolgere in pace il lavoro della sua virilità meravigliosa.



I caratteri dell' arte dannunziana esulano dalla rigida linea di una formula, poichè quante volte la critica ha tentato di fissare i limiti di questa arte, altrettante l' artista, presa una via d' uscita da una sua maniera, si trasmutava completamente e improvvisamente dinanzi agli occhi stupefatti di coloro stessi che avrebbero voluto scomporre la sua arte nei suoi singoli elementi. E la via d' uscita non era mai definitiva; ricordiamo infatti quanto è stato detto più sopra sui periodi d' attività letteraria del D'Annunzio, e ricordiamo sopratutto, il grido da lui lanciato: « o rinnovarsi o morire! ».

Entrato nell' arte con l' impeto irrefrenabile d' una giovinezza vittoriosa, il D'Annunzio si è trovato come colui che, giunto a un bivio, resta incerto sulla strada da scegliere. Sceglie poi ad ogni modo; ma fatto parecchio cammino nella nuova via s' accorge che essa è senza uscita. Si mette alla ricerca di un' altra, la ritrova, o crede d' averla trovata, ma non ne riesce, e così ancora, moltissime volte finchè gli basti la vita. Questo caso si riflette con una identità irrefutabile in tutta l' opera del D'Annunzio; e oggi noi l' abbiamo visto rinunciare alla via seguita fin qui, entrare in quella d' uno strano spiritualismo cattolico: lo vedremo, senza sorpresa,

uscirne gettando nuovamente il suo grido di lotta: « o rinnovarsi o morire! » L'arte dannunziana ci riserba certamente ancora molte sorprese, e noi vi ci siamo ormai troppo abituati per sentircene scossi. Ammiriamo invece la bella giovinezza artistica del poeta che vigila dentro e fuori di sè e che sta sempre pronto al richiamo della sorella immortale con rinnovato valore.

Benedetto Croce ha difeso, una volta per sempre, il D'Annunzio dalla strana accusa di dilettantismo mossagli dai molti avversari, così che a noi sembra inutile tornare ora qui sull'argomento se non per affermare che il dilettantismo dannunziano non è, come è stato detto dagli avversari, estetico, ma psichico. Infatti il D'Annunzio ha un così largo senso storico, una cultura così vasta e universale che vedere nelle sue opere anche una minima traccia di dilettantismo estetico, ci pare assai più ridicolo che assurdo. Infatti, il mettere, come egli fa molte volte (nei drammi, nelle liriche, in alcuni romanzi) il nucleo principale dell'azione dentro una meravigliosa cornice di erudizione (citiamo il caso particolare della *Fedra*), non è assolutamente un puro esercizio retorico, una smania di usare, a proposito o no, del bagaglio immenso di erudizione che egli ha accumulato dentro di sè. Abbiamo invece nel D'Annunzio un bisogno assoluto, caratteristico della sua arte, di integrare con immagini successive ed estranee il nucleo primitivo; non un semplice processo di amplificazione, ma sì un processo di sovrap-

posizione che (ed è qui badiamo, una delle più meravigliose attività dell'arte dannunziana) non nasconde l'azione principale ma serve anzi ad un suo ulteriore sviluppo. Gli esempi sono molti: che sarebbe infatti il nucleo passionale della *Francesca* dannunziana senza quella meravigliosa ricostruzione storica trecentesca dentro cui l'azione si svolge con un ampio senso di tragicità? Personaggio secondario fu detto in questa tragedia « Malatestino dall'occhio »; ma chi non sente l'effetto tragico che produce il colloquio fra costui, feroce e brutale, e la dolce e innamorata Francesca? I particolari, come in questo caso, servono a spiegare mirabilmente certi aspetti dello spirito dei personaggi principali che altrimenti resterebbero oscuri: ed è questo il caso di quasi tutte le tragedie, dalla *Francesca* appunto alla *Fedra*, della *Laus Vitae*, del *Fuoco*. Così che il preteso « dilettantismo estetico » si riduce ad un vero e proprio processo spirituale senza il quale l'arte del D'Annunzio mancherebbe, come se privata d'uno dei suoi essenziali elementi di vita.

E badiamo: questo uomo, partito da una eccessiva enfasi carducciana, passato attraverso agli influssi del verismo stecchettiano, della scuola sperimentale siciliana del Verga e del Capuana, in pochissimi anni, con una celerità che ha del prodigioso, abbandona ogni fardello di imitazione letteraria e dalle spoglie antiche sorge poeta nuovo, artista personalissimo, anche quando elabora elementi d'arte estranei alla sua attività. Quanto tempo passa dal *Primo vere*

alle *Elegie romane*? dodici o tredici anni, un brevissimo periodo nel quale si svolge e si matura un fenomeno letterario che richiede di solito venti, trent' anni. La personalità acquistata dal D'Annunzio in brevissimo volgere di tempo, non è – come avviene generalmente – prodotto dell' elaborazione e della evoluzione della prima maniera; è – come sempre in seguito nella vita del D'Annunzio – un taglio reciso che segna la fine d' una tendenza artistica e celebra l' avvento di un' altra diversa e complessa. È così che dalle novelle veriste di *Terra vergine* e del *San Pantaleone* passiamo all' erotismo del *Piacere*, da questo, personalissimo, ai romanzi di immediata influenza slava: *Giovanni Episcopo* e *L' Innocente*; poi ecco un altro libro che si ricollega al *Piacere* e che ha arditissimi scorci di verismo paesano: *Trionfo della morte*. Da questo all' avvento del Superuomo il distacco è netto, reciso: e pure due anni soltanto separano il *Trionfo della morte* dalle *Vergini delle rocce*, quattro dal *Fuoco*.

Le creature dannunziane, non partecipano di questi improvvisi mutamenti dell' artista che le crea. Se ne togliamo le figure sanamente sensuali e un po' di maniera delle prime novelle d' Abruzzo, nei personaggi delle opere successive riscontriamo sempre una costante uniformità che non è possibile respingere. Elena del *Piacere* è sorella di tutte le donne dannunziane: si chiamino Ippolita, Giuliana, Mila di Codro, Basiliola, Fedra, Isabella. Andrea Sperelli è ancora Tullio Hermil, Claudio Cantelmo,

Giorgio Aurispa. Lucio Settala, Corrado Brando, Paolo Tarsis. Andrea Sperelli è Gabriele D'Annunzio. Elena e le sue sorelle sono invece la incarnazione artistica dell' ideale femminile del D'Annunzio. Posto il suo essere a contrasto con una di queste donne, la vicenda che ne nasce è la stessa che, innumerevoli volte, è nata nella vita fisica del D'Annunzio, un acre desiderio sensuale, una brutale foga nel possesso, una cruda sazietà dopo l'appagamento dei sensi. Intorno a questa trama nettamente fisiologica sta l' autointrospezione del personaggio maschile dannunziano e la sua attività analitica sull' anima della donna ch' egli ha desiderato, posseduto, e della quale si è presto stancato.

Non è però una formula questa alla quale riduciamo l' arte dannunziana, poichè una formula abbiamo detto essere impossibile fissare. È, sì, un tentativo di raggruppare alcuni elementi di questa arte che sono prodotti essenzialmente dal carattere sensuale dell' artista e che spiegano in parte quel « dilettantismo psichico » affermato dal Croce e al quale abbiamo più sopra accennato.

Tutta l' opera dannunziana è del resto il poema di glorificazione dei sensi fisici: la vista, l' odorato, l' udito, il gusto, il tatto. Il D'Annunzio ha per i colori che abbagliano (rosso sanguigno, oro di fiamma) una tavolozza meravigliosa. Egli vede e sente prima dentro di sè i contorni, le linee, l' impressione coloristica di ciò che vuole descrivere, e che riesce sempre a descrivere, rivelando delle cose nuove gli aspetti

belli e ignoti. Nel *Fuoco*, ad esempio, sono certe descrizioni visive di Venezia che costringono tosto a un ravvicinamento non letterario, ma artistico: che richiamano, in una parola, i maggiori poeti del pennello che interpretarono la gloria di Venezia.

L'impressione di una pagina dannunziana è sempre, anzitutto, essenzialmente visiva. Ciò ch' egli narra noi lo *vediamo* prima di sentirlo; un momento psichico che il D'Annunzio coglie si tramuta sempre in una immagine materiale che entra nell' anima nostra per il varco degli occhi. Le sue immagini sono sempre fisiche anche quando servono ad ampliare un concetto essenzialmente spirituale. Il trapasso fra l' una e l' altra è segnato da un semplice « come » che al D'Annunzio basta per giustificare la diversità di grado fra il concetto e l' immagine.

Molto al mio cuor son care
le cose che odo, che veggo...

leggiamo nella *Laus Vitae*, e indiscutibilmente l' arte del D'Annunzio è fatta di moltissime di queste cose sì care alla sua anima. Cose del mondo fisico, ch' egli coglie fuori della sua attività psichica e che adorna dei colori della sua tavolozza di scrittore-paesista: con questa tavolozza egli ha foggiato molte delle sue bellissime liriche e novelle della prima maniera.

I suoni anche servono al D'Annunzio ad esprimere molte volte l' intensità di una immagine. La voce dei suoi personaggi è sempre

dolce come una musica o come un canto, fresca come una polla. E la diversità dei toni delle voci serve mirabilmente al D'Annunzio a rendere un particolare stato d'anima, meglio d'una profonda analisi interiore. Nelle mirabili didascalie de' suoi drammi, egli appunto si serve di questa diversità per esprimere il processo psichico dei suoi personaggi davanti agli eventi che l'artista ha immaginato. Così egli sa cogliere i rapporti fra la sensazione uditiva e la facoltà intellettiva de' suoi personaggi: e questo rende assai più potenti d'un semplice esercizio stilistico molte pagine descrittive dei suoi libri, dal canto dell' usignuolo nell' *Innocente* (tolto, hanno detto, da una novella di Maupassant) al rinnovarsi della corrente d'acqua dentro la fontana moribonda che s'anima come cosa viva, nelle *Vergini delle Rocce*. E così servono all'artista le sensazioni olfattive, gustative, tattili, a segnare i vari aspetti della intensità della sua arte, nella quale il mondo fisico ha la sua più sincera celebrazione e serve mirabilmente all' artista ad esprimere qualunque stato d'animo.

Come è noto, il carattere sensuale dell' arte dannunziana è spontaneo nelle prime opere (liriche e racconti) che vanno dal *Primo vere* al *San Pantaleone* e diventa poi riflesso nelle successive. Abbiamo da prima il paesista che coglie dal vero ed amplifica in qualche caso; dopo abbiamo l'interprete della vita che foggia le sue visioni sulla propria esperienza.

La sua sensualità è sempre tragica, il suo amore è terribile come il fato, e inesorabile.

Gli uomini che ne sono presi devono fatalmente perire: per questo fu detto che il binomio leopardiano — amore e morte — si riflette schiettamente nell' opera del D' Annunzio; ma sarebbe cosa inutile notare che si tratta di una coincidenza puramente verbale e che il pessimismo leopardiano è di ben altra forza e di ben altra maniera: diverse nell' origine le due attività del Leopardi e del D' Annunzio non possono certo coincidere nel fine!

Giorgio Aurispa per sfuggire all' amore deve gettarsi in un baratro con la donna che ama e della quale è follemente geloso; Leonardo della *Città morta* guarisce della passione incentuosa per la sorella Bianca Maria soltanto allorquando la uccide, annegandola nella fonte Perseia, Marco Gratico della *Nave* si libera da Basiliola fuggendo verso l' ignoto: la gloria o la morte. Così che anche l' eterno mistero della vita si riduce, nell' opera dannunziana, ad una fase successiva della sensualità che domina ogni cosa. Sensualità che costituisce, ad ogni modo, uno degli elementi sostenitori di quest' arte la quale perciò non può essere ridotta, come da alcuno si volle, a pornografia. La libidine sensuale del D'Annunzio è sempre simbolica, copre una profonda visione di tragicità ed è, come le vicende che la producono, fatale, e quindi, sinceramente umana. Tolti i romanzi e qualche novella che risentono di varie influenze estranee, la lussuria dannunziana ha sempre questo carattere di verità, e, sotto tale aspetto, acquistano un senso di vera poesia le infinite figurazioni di donne che egli ci ha dato.

La donna nell'opera di D'Annunzio è uno degli elementi principali, è spesso la forza occulta che muove o che precipita gli eventi. Ma la rappresentazione fisica della donna che il D'Annunzio sa fare, è l'espressione indimenticabile d'un'arte meravigliosa. Ecco la donna della sua giovinezza, apparsagli — come è nel *Canto nuovo* — dentro un grande quadro primaverile, chiuso dal cielo e dal mare:

Oh bella frenante le foga dei lombi stupendi
tra le prunaie rosse giù per la china audace,
alta, schiuse le nari feline a l'odor de la selva,
violata da 'l sole, bella stornellatrice.....

L'espressione poetica è qui avvivata da una vasta visione naturalistica. Il sole che accende il sangue del poeta e gli mette in ogni vena fremiti di voluttà, brividi di desiderio, ha pervaso di sè anche fa fantasia, sì che il poeta traduce l'immagine fisica in una immediata celebrazione letteraria, calda e fremente come il suo sangue. Le creature femminili del D'Annunzio partecipano sempre delle sue vicende, sono sempre il prodotto di un suo particolare stato di vita; ed hanno in sè il sapore del frutto desiderato e gustato, vive anche quando tutto ciò — uomini e cose — che le circonda si perde in un indistinto albore larvale; rossi fiori di carne pronti al piacere.

La stornellatrice del *Canto novo* rivive poi nel *Libro delle Vergini*, in *Terra vergine*, nel *San Pantaleone*, in tutta quella parte dell'opera

dannunziana in cui si agita e freme l'esuberanza di vita fisica che si trasmette dall'uomo alla natura, dal desiderio carnale all'immensa visione panica che si apre nell'anima del giovane poeta. Anche quando nei primi racconti è visibile l'influsso della scuola veristica, le donne dannunziane sono sempre circonfuse da un caldo senso di vita fisica; ogni creatura femminile ch'egli ci presenta, diventa per lui meta di desideri infiniti. E della descrizione fisica egli si compiace, e vi indugia, e ritorna. Preso una volta di mira il soggetto da ritrarre, non lo lascia se prima non ne ha rappresentato minutamente ogni atteggiamento: ricordiamo nella prima novella del *Libro delle Vergini* la minuta descrizione della convalescenza di Giuliana e il risorgere in lei dei desideri che la malattia aveva soffocato. Il lettore assiste qui giorno per giorno, direi ora per ora, alla trasformazione della giovane donna che diventa creatura di amore, brutalmente presa da un lurido mezzano, e poi declinante ancora verso la morte; perchè l'amore, divenuto per lei violenza brutale, la uccide.

E sentiamo in *Terra vergine* la descrizione di una giovinetta che pare la traduzione in prosa dei versi più sopra citati:

« .... Ma che superba fiera era quella Zara! Alta e dritta come un albero di trinchetto, con certe flessuosità da pantera, certi denti viperini, due labbra scarlatte, un petto che ficcava nel sangue la smania de' morsi e faceva increspar la pelle della vita.... ».

E ancora:

« Nara, china, con la schiena al solleone, colla gonna bianca, pareva una pecora, da lontano; ma quando si rizzò su tutta parve una bella femmina fiorente di salute in mezzo alla rifioritura violetta dei ramolacci. Cantava più forte: il petto pregno di latte le ondeggiava in un alenare largo e profondo.... ».

Ed ecco la figurazione del collo di una donna, tratta certamente dalla realtà immediata:

« Ella aveva nella pelle del collo, della nuca, delle tempie, sparso un colore dolce di oro, qualche cosa d'indefinibilmente aureo e trasparente, sotto la peluria appena visibile.... Era scoperta una parte della nuca su cui fioriva una nebbia meravigliosa di capelli: il resto del collo era coperto di una cravatta di velo bianco alta, sotto i giri delle perle.... ».

Ed ecco nel *Canto novo* il riso argentino di Lalla, umido di succo rosso:

Tu ridi, ridi. Sotto la giovine
forza de' denti, Lalla, ti sprizzano
infrante le turgide frutta;
e l'umidore voluttuoso

io, Lalla, e il sano odor selvatico,
ecco, io ne' baci sento... oh lascivia
di labbra che succhiano rossi
acini e labbra più rosse ancora!

Ecco, anche, una lotta d'amore:

Vibra come una fiamma terribile mentre io la piego,
sembrami che s'accenda l'erba dov'ella cade.
Maravigliosa lotta! Plaudite, plaudite, plaudite,
come un popolo al circo, piante, colline, mare!

L'anima femminile ci appare assai raramente nell'opera del D'Annunzio. È sempre l'aspetto fisico che egli ci presenta. Nel metterci per la prima volta dinnanzi ad una delle sue creature femminili, egli ha bisogno di farcene anzitutto un completo ritratto esteriore il quale richiama spesso alla sua mente riavvicinamenti o confronti suggeritigli dalla erudizione. Ecco l'Elena del *Piacere*:

« La sua testa dalla fronte breve, dal naso » diritto, dal sopracciglio arcuato, d'un disegno » così puro, così fermo, cosi antico, *che pareva* » *uscito dal cerchio d'una medaglia siracusana*, » aveva nelli occhi e nella bocca un singolare » contrasto di espressione, quell'espressione pas- » sionata, intensa, ambigua, sopraumana, che » solo qualche moderno spirito, impregnato di » tutta la profonda corruzione dell'arte, ha saputo » infondere in tipi di donne immortali *come* » *Monna Lisa e Nelly O' Brien* ».

E altrove:

« Il suo corpo sul tappeto, nell'atto un po' » faticoso, per i movimenti dei muscoli e per » l'ondeggiar delle ombre pareva sorridere da » tutte le giunture, da tutte le pieghe, da tutti » i cavi, soffuso da un pallor d'ambra *che richia-* » *mava al pensiero la Danae del Correggio* ».

E ancora:

« .... Con una voce morente di delizia, men- » tre le passava tra' cigli qualche cosa come » un baleno bianco, soggiunse, allungando le » parole: " Quanto mi piaci! ,, Un inesprimi- » bile allettamento voluttuoso era nell'apertura

» delle sue labbra quando pronunziava la prima
» sillaba di quel verbo così liquido e sensuale
» in bocca a una donna ».

Ed ecco una delle più vive rappresentazioni erotiche che io abbia mai conosciute, una rappresentazione che si riflette dal vero in noi con un moto fisico di ribrezzo come — per dirla con lo stesso D'Annunzio — d'uno che ritragga le mani con un moto istintivo quasi avesse toccato la pelle d'una serpe, o un'altra cosa repugnante:

« Ecco, spiegò Andrea, conosci tu la più
» bella poesia di Teofilo Gauthier, il *Musée secret*?
» — *O douce barbe féminine!* recitò il Musel-
» laro, ricordandosi. E bene?
» — E bene, Giulia Moceto è una finissima
» bionda, ma se tu avessi la fortuna, che ti
» auguro, di tirare *le drap de la blonde qui dort*,
» certo non troveresti, come Filippo di Borgo-
» gna, il Toson d'oro. Ella è, dicono, *sans plume*
» *e sans duvet* come i marmi di Paro che canta
» il Gauthier ».

Francamente la rappresentazione è così cruda che rasenta l'oscenità, ma io, ripeto, non conosco altro esempio di un periodo come questo nel quale il D'Annunzio abbia ottenuto un effetto così immediato servendosi d'una successione di immagini suggeritegli dalla sua erudizione.

L'atteggiamento, più sopra riferito, di Elena china sul tappeto ci richiama del resto alla memoria quello, pure riportato, della contadina Nara in una delle novelle di *Terra Vergine*. Perchè le femmine dannunziane hanno tutte

nel loro aspetto esteriore un particolare segno che ce le addita come creature che si offrono all' uomo per piacere e per lussuria, anche quelle che da principio ci si presentano come tangibili, anche — per togliere dal *Piacere* un altro esempio — quella donna Maria Ferres, detta *Turris eburnea* (come sarà poi detta anche la Giuliana dell'*Innocente*) che finisce col cedere ad Andrea Sperelli quasi nel medesimo modo, quasi con gli stessi atti fisiologici, coi quali gli ha ceduto, al principio del romanzo Elena Muti. Anche donna Maria si offre al giovine con un abbandono voluttuoso nella irrompente furia sensuale di lui; ed egli la prende e l'illude di amarla mentre sul suo misero corpo sfoga la libidine accumulata dal desiderio vano della donna che aveva amato prima e che ora gli si nega.

Le citazioni si potrebbero facilmente moltiplicare; il corpo femminile ha trovato nel D'Annunzio il suo celebratore, come l'anima nel Fogazzaro.

Ogni parte del corpo ha per il d'Annunzio un fascino segreto, specialmente gli occhi, i capelli, le mani:

...gli occhi, remoti in cavi
cerchi d'ombra e di mistero,
cui tanto il sogno ed il pensiero
facean le palpebre gravi,
non avean un'infinita
calma di tarde acque stige?
Entro io scorgo l'effige
de la morte, ne la vita.

Le chiome di Maria Ferres, della cortigiana Pantea, della donna del *Poema paradisiaco* vivono come una calda appendice del sangue che li irrora, e nella loro vita hanno contorcimenti ed espressioni indimenticabili: sono bruni come le foglie morte, ma vivi sempre come i serpenti che coronano le testa della Gorgone; sono biondi e fiammeggianti come la vampa:

Dicono che nel folto delle chiome
voi abbiate una ciocca rossa come
una fiamma nel folto chiusa. È vero?
Io la penso, e la veggo fiammeggiare.

Un'altra creazione del D'Annunzio sono le mani femminili; ricordate le mani di Silvia Settala nella *Gioconda*, le mani che danno alla creatura buona un aspetto quasi alato, come se fosse sempre sul punto di spiccare il volo, mentre tutto il suo corpo freme per questa forza repressa? L'attività potenziale delle mani danno al corpo di Silvia Settala gli stessi fremiti che imprime ad una macchina non anche in moto la forza della caldaia accesa. Quando le belle mani le vengono amputate per l'orribile peso della statua caduta, la creatura non è più alata, ma pare che si trascini. E la tragedia è dedicata ad Eleonora Duse « dalle belle mani ». Nella dedica e nell'offerta è il simbolo eterno del culto dannunziano per l'aspetto esteriore dell'intima essenza umana.

Ricordate anche le mani della Foscarina nel *Fuoco*? e quelle di una delle tre *Vergini delle*

Rocce, Massimilla, alle cui dita lunghe Claudio Cantelmo cinge i suoi « più sottili sogni come » anelli invisibili? »; e ancora le mani delle tre sorelle, « quelle mani con i loro gesti lenti, » mentre il torpido sangue si ravvivava al » calore dei ricordi, parevano trarre da una zona » d'ombra qualche lembo d'un mondo estinto; » e tale officio le rendeva agli occhi miei più » singolari »?

Ecco del resto nel *Fuoco* questa rievocazione del viso sfatto della *Foscarina* che è una meravigliosa rappresentazione fisica del potere che esercita la donna sull'anima nostra:

« Di tutta la persona amante egli ámò allora » perdutamente i segni delicati che si partivano » dagli angoli degli occhi verso le tempie, e le » piccole vene oscure che rendevano le palpebre » più simili alle violette, e l'ondulazione delle » gote, e il mento estenuato, e tutto quello che » pareva tocco del male d'autunno, tutta l'om- » bra sull'appassionato viso ».

È quì nella breve cerchia d'un periodo, tutta l'ansia del cuore umano verso il tesoro posseduto con una tragica forza, con un infrenabile impeto dei sensi; in questo periodo è la sintetica rievocazione di tutte le dolcezze, di tutte le voluttà tormentose che le donne amate gli diedero, le donne che sono nella *Laus Vitae* pallide e stanche, devastate dai baci, con il fuoco d'amore che le arde sino alle midolle,

perdute il cocente
viso entro le chiome,

con le nari come
inquiete alette,
con le labbra come
parole dette,
con le palpebre come
le violette . . . .;

sono lo eterne creature d'amore che qui ritornano, quelle che ha anche impersonato nella sua poesia Saffo l'antica:

. . . . la lingua mi s'è spezzata, un fuoco
per la pelle via che sottile è corso,
già non hanno vista più gli occhi, romba
fanno gli orecchi;

e il sudore sgocciola, e tutta sono
da tremore presa, e più verde sono
d'erba, e poco già dal morir lontana,
simile a folle (1).

La rappresentazione nostalgica e piena di acre tristezza sensuale si riallaccia alla invocazione per le creature belle che il poeta ha intravedute, desiderate, non avute mai:

Ondeggiava alta nel passo
con un ritmo affascinante.
Un pensier dolce mi venne:
— Io sarò forse l'amante;

---

(1) *Frammento 2 di Sappho* nella magnifica versione di Giovanni Pascoli contenuta nel recente volume di *Traduzioni e riduzioni* raccolte dalla sorella Maria.

io felice le mie notti
dormirò sopra il suo cuore! —
Ah, perchè voi mi fuggite?
Ebro come d'un liquore

troppo forte, ebro di voi
del ricordo di voi, sento
da quel giorno in tutti i baci,
sento in ogni blandimento

femminile, sento in ogni
voluttà più desiata,
o Signora, voi, voi sola,
voi che tanto avrei amata!

Noi troviamo in questi versi lo stesso impeto che spinge Andrea Sperelli a ricercare fra le braccia di donna Maria Ferres il sapore del corpo desiato di Elena Muti.

E, dolcissimo segno d'amore a colei che gli diede la vita, il D'Annunzio ha nel primo libro delle *Laudi* questa commossa invocazione alla casa lontana, alle sorelle, alla madre:

Pur, se taluna di voi
improvviso mirasse
l'aspetto della mia
libertà, d'orror tremerebbe
e di spavento, perduto
credendo il fratel suo caro,
per sempre perduto;
nè più oserebbe toccarmi
nè dirmi parola di pace.
E bagnerebbe di pianto

le incolpabili mani
materne, alla misera donna
pregando l'oblio del suo nato.
E lo stranier che merca
e froda al pubblico sole,
il falso mendico che ostenta
nel trivio l'ulcera immonda,
il marinaio rissoso
che batte il fanciullo e il vegliardo,
parrebbero a quella men empii
del caro fratello perduto!

E più sotto:

. . . . o madre!
E tu, che immota rimani
a costringer nelle tue braccia
come in ferrea zona la casa
fenduta dai fulmini . . . .;

il quale atteggiamento ci richiama alla memoria un'altra dolorosa figura di madre: quella della côrsa Niobe, cantata dal Carducci, che sta sulla porta donde al battesimo le usciano i figli attendendo che

alcun di sua tragica prole
spinto da morte, le approdi in seno.

È questo (con la dedica della *Figlia di Jorio* e con un sonetto alla sorella) uno dei rarissimi accenni famigliari nell'opera dannunziana; ed è tanto più notevole in quanto ci si presenta in un'opera altamente italica com'è la *Laus Vitae*,

quale segno del cuore del poeta, attratto qualche volta, fuori dall'orbita delle sue irruenti passioni, verso un sogno nostalgico di tenerezza e di pace alla quale egli non ha mai usato l'anima multiforme.

Dalla vastissima opera del D' Annunzio emerge chiara la sua virtù stilistica, per la quale egli ci appare dotato di meravigliosa ricchezza di lingua e di stile e — rimanendo nel campo linguistico — d'una erudizione così vasta e complessa che ha del prodigioso. Vorremmo paragonarlo, sotto questo aspetto, a un torrente dalle acque rapidissime e travolgenti ma pur contenute da un incrollabile argine granitico che vieta loro ogni varco. Tale il D' Annunzio: la dovizia sua meravigliosa di lingua e di stile è sempre purissima, omogenea, perfetta. Il tono ch'egli prende sul principio è sempre elevatamente mantenuto, con bella sicurezza, sino alla fine. I suoi periodi, come le sue strofe, sono costruiti con una perfezione di cui nella nostra letteratura non abbiamo esempi. I versi scadenti del D'Annunzio, i suoi periodi sciatti, sono così pochi che a contarli bastano le dita di una mano. È un despota, un tiranno dello stile: di fronte a lui ogni altro esempio cede. Come negli altri scrittori una strofa ben tornita, un periodo italianamente costruito, e insieme saldo e scorrevole, costituiscono di solito l'eccezione che ferma l'attenzione del critico o del lettore, nel D'Annunzio invece succede il caso inverso; anzi direi che non succede affatto perchè l'opera del D'Annunzio è tecnicamente perfetta.

È questo uno dei lati deboli della sua arte, uno dei lati che più si presta agli assalti dei denigratori in quanto che si dice che la sua perfezione stessa, senza mai una piccola macchia, a lungo andare ingenera un senso di stanchezza e di sazietà. E ciò, riconosciamolo, in parte è vero, sopratutto quando il D'Annunzio riveste di forme solenni e paludate materia umile o addirittura infima. L'artifizio allora soverchia l'intento primo dell'artista e dall'opera nasce inconsapevolmente una discordanza tra materia e forma che dà stridori intollerabili. Ma, badiamo, ciò avviene assai di rado e non è lecito elevare a tesi generale ciò che è opportuno applicare a casi limitati.

Naturalmente questa discordanza s'incontra più nei versi che nelle prose; in quelli il D'Annunzio per non mancare di fede alla omogeneità armonica che pare siasi prescritta, riveste di bei versi fulgidi e sonanti idee che meriterebbero forma più comune.

Trascuriamo poi la questione della lingua, che il D'Annunzio ha risolto, per conto suo, mirabilmente. Egli prende a prestito dalla lingua arcaica o foggia da sè stesso parole nuove ogni volta che la lingua presente non gli dà la parola esatta che possa rendere il suo concetto. Libertà lessicale egli proclama: ed ormai è convenuto tacitamente di concedergli questa libertà, tanto è vero che non c'è più scrittore in Italia che, almeno sotto questo aspetto, non possa essere classificato fra i dannunziani. Il D'Annunzio conosce del resto mirabilmente la nostra lin-

gua e la sua grammatica nella loro genesi e nel loro sviluppo. Le ha seguite, direi, giorno per giorno nella loro vita. ha profondamente studiato il perchè d'ogni mutamento, d'ogni sparizione: quando la lingua presente non gli permette di esprimere un concetto senza sforzo, egli trova subito nel suo casellario mentale la parola che gli fa d'uopo. Tutti i testi di lingua nostra, tutti i codici dei vecchi grammatici latini gli sono famigliari e non c'è controversia linguistica che egli non sappia risolvere con una autorità e con una competenza che non ammettono discussione. [1]

La questione della lingua, sollevata dal Manzoni, dibattuta poi a lungo dal De Amicis, diventa per il D'Annunzio una questione superata. Egli non può costringere la questione stessa nei limiti di una formula, ma forte di quella libertà di cui abbiamo prima parlato, toglie da ogni parte ciò ch'egli giudica buono, anche se il testo antico che gli serve non è, poniamo, registrato nel lessico della Crusca. Chè anzi la sua prosa, ritornando all'uso parole dimenticate o rare, riesce a sostituirsi qualche volta alla stessa autorità accademica.

---

(1) Per limitarmi ad un solo caso, ricorderò un breve articolo del D'Annunzio apparso nel *Corriere della Sera* del 10 aprile 1913, *De infesto pollice*, scritto in risposta ad un *Dottor pedaneo* che aveva voluto insegnargli (!) che il primo dito del piede non si chiama *pollice*, ma *alluce*. Il breve articoletto è denso di una così vasta e pur brillante erudizione che meraviglia.



Gabriele D' Annunzio passò direttamente dalla lirica al racconto (*Terra vergine* è dello stesso anno del *Canto novo*) nel quale rifece però la via che ormai nella lirica lo aveva portato ad una espressione schiettamente personale. Abbiamo accennato infatti all' influsso esercitato sulla prima poesia dannunziana dal Carducci e, per qualche aspetto dallo Stecchetti, ma la sosta fu breve e venne presto la liberazione. Così anche i primi racconti nascondono la forte personalità dell' autore sotto una tinta che gli viene dalla scuola veristica siciliana che fa capo a Giovanni Verga. Anche qui la liberazione non si fa molto attendere: da *San Pantaleone* al *Piacere* passano soltanto tre anni.

In *Terra vergine* però l' influsso veristico è assoluto: il grande scrittore siciliano fornisce al D' Annunzio i motivi dei racconti, i caratteri stessi dei personaggi, lo svolgimento dell'azione, la catastrofe, persino qualche volta le parole e lo stile. Il D' Annunzio trasporta nelle campagne d' Abruzzo i contadini del Verga, e non si sforza nemmeno di rivestire la loro esteriorità d'altre forme che possano illudere.

Il bozzetto *La lupa* del Verga, nella *Vita dei campi*, comincia così:

« Era alta, magra, aveva soltanto un seno
» fermo da bruna.... Era pallida come se avesse
» sempre addosso la malaria, e su quel pallore
» due occhi grandi così, e delle labbra fresche
» e rosse che vi mangiavano ».

Ed ecco una contadina del D'Annunzio:

« Alta e dritta come un albero di trinchetto,
» con certe flessuosità da pantera, con certi
» denti viperini, due labbra scarlatte, un petto
» che ficcava nel sangue la smania dei morsi.... ».

Scrive il Verga:

« Malpelo si chiamava così perchè aveva i
» capelli rossi, e aveva i capelli rossi perchè
» era un ragazzo malizioso e cattivo, che pro-
» metteva di riuscire un fior di birbone ».

E il D'Annunzio:

« Nella spiaggia lo chiamavano Dalfino, e
» il nomignolo gli stava a cappello, perchè
» dentro l'acqua pareva proprio un delfino.... ».

Anche il D'Annunzio come il Verga, comincia quasi sempre il suo racconto presentandoci il ritratto fisico del personaggio, per ora anonimo, del quale narrerà poi le avventure:

« Non era alto di statura, smilzo flessibile
» come un giunco, con una testa leonina leg-
» germente inclinata a sinistra.... ».

« Stava lì ritto fuori della baracca, mezzo
» inebetito, insaccato nella maglia sudicia, che
» gli faceva le grinze giù per gli stinchi sot-
» tili.... ».

« Egli era disteso a prora, sopra un mucchio
» di cordami vecchi come un gatto sonnac-
» chioso ».

« Marzo gli aveva dato il mal d'amore, a
» Biasce! ».

« Quest'altro era una specie d'orsacchiotto...
» con quel viso sudicio, con quei capellacci,
» neri, ispidi sulla fronte.... ».

E la somiglianza col Verga non è solo formale, ma intima; i contadini scelti dai due scrittori — il maestro e il giovane — per i loro bozzetti, sono l'espressione di un unico tipo, hanno i medesimi sentimenti, i medesimi moti, quasi le stesse avventure. Non si differenziano gli uni dagli altri almeno per quei caratteri etnici che necessariamente devono differenziare i pescatori di Aci Trezza da quelli del litorale Adriatico. Il D'Annunzio non si è curato di ciò, ed in questo senso il suo verismo è così di maniera che non occorre insistere nel dimostrarlo. Anche nella parte descrittiva, dove il D'Annunzio avrebbe potuto esprimere ciò che realmente aveva visto e che aveva espresso nelle liriche del *Canto novo* non ritroviamo l'Abruzzo che ritroveremo poi nel *San Pantaleone* e nel *Trionfo della morte*. Anche per l'aspetto esteriore del paesaggio il D'Annunzio ricalca i modelli siciliani e qualche volta persino forza il quadro, che ha sottocchio e che direttamente lo colpisce, a prendere la misura e la consistenza del modello:

« La strada bianca si slanciava innanzi sotto » la rabbia del sole di luglio, bianca e vam- » pante e soffocante di polvere fra le fratte » arsiccie piene di bacche rosse, fra i melagrani » intristiti e qualche agave in tutto fiore ».

Siamo ancora ben lontani dall'immediatezza che ha creato la realtà del paesaggio di Casalbordino nel *Trionfo della morte!* Là il paesaggio diventa, starei per dire, parte attiva dell'azione, partecipa direttamente agli avvenimenti e irra-

dia su gli uomini che lo popolano la sua grande tristezza fisica. Là il paesaggio e l'uomo, la creatura e l'universale aspetto delle cose, fondano i loro diversi spiriti per un'unica visione sensuale e ne risulta un medesimo aspetto che partecipa sì dell'uno che dell'altro, che ha insieme la nota tragica dell'eterno dolore umano e la leopardiana indifferenza delle cose.

Nella novella di *Terra vergine* invece il paesaggio è puramente decorativo e tratteggiato sull'esempio dei veristi siciliani: è, poichè l'autore ce lo dice, l'Abruzzo: ma invero si differenzia assai poco dalla Sicilia dei bozzetti del Verga o del Capuana. Inoltre anche il D'Annunzio, come i siciliani, si preoccupa soltanto di rappresentare la parte più malsana della povera società di contadini e di pescatori dei suoi racconti; sono tutte creature misere. malate fisicamente e moralmente, sfinite dalla fatica e dalla fame. E la sua arte è dunque unilaterale, come quella del Verga, ma senza averne l'intento sociale che abbiamo rilevato in lui; è unilaterale ed esteriore; pura rappresentazione di tipi convenzionali secondo un modello prescelto.

Questa verità salta ancor meglio agli occhi se si leggono due o tre bozzetti di *Terra vergine* che il D'Annunzio ha composto per ispirazione propria e che sono riusciti caratteristici e freschi come alcuni quadretti lirici del *Canto novo.* Il migliore senza dubbio è quello che dà il titolo alla raccolta. Vi è descritta una scena di ardore sensuale che spinge uno fra le braccia dell'altro

un guardiano di porci e una guardiana di capre. Qui invero troviamo uno spunto di assoluta originalità e il senso di lussuria che si leva da tutto il bozzetto è vivissimo, poichè vi partecipano con le due creature umane anche le cose che le circondano: il sole che mette in fermento il loro sangue e li ubbriaca di libidine, il fiume che canta con le sue acque invereconde canzoni, l'erba che diventa talamo molle agli amplessi degli uomini. Abbiamo qui la larga visione naturalistica che esula dalle altre novelle; qui l'erotismo della natura accende e dà ragione della sfrenata sensualità individuale:

« Tulespre s'era immerso nell'umidore del- » l'erba che qua e là era ancora intatta. Sentiva » il sangue bollire, fermentare, come mosto » vergine, dentro le vene. A poco a poco in » quel refrigerio l'arsura gli svaporava dai » pori; dai mucchi di fieno intorno vaporante » gli saliva su per le narici calde una voluttà » di profumo; in fondo all'erba udiva brulichii » d'insetti, provava sulla pelle, ne' capelli vel- » licamenti di corpuscoli strani, e il cuore gli » palpitava al ritmo selvaggio del ritornello di » Fiora ».

La rappresentazione è perfetta: il senso di compenetrazione fisica fra l'uomo e le cose è completamente raggiunto. Ancora un piccolo sforzo, e avremo la affermazione d'una nuova e gagliarda personalità artistica.

La novella continua a svolgersi su lo stesso tono. Tulespre attratto dal canto di Fiora, striscia fra l'erbe come una fiera e la raggiunge.

Canta! — le dice con un fremito di passione nella voce —.

« Fiora si voltò, nel sorriso della bocca san-
» guigna mostrando dei denti mandorlati, e svelse
» una manata di erba fresca, e gliela gettò in
» faccia con impeto di desiderio come gli avrebbe
» gettato un bacio. Tulespre rabbrividì: sentì
» l'odore della femmina, più acuto più ine-
» briante che l'odore del fieno ».

La novella si chiude con una scena d'inseguimento fra gli intricati viluppi d'una selva, finchè sul greto del fiume Tulespre afferra la donna e la bacia. — No! dice Fiora:

« Ma tremava più d'una vetrice, ma nella
» carne turgida pel calore della corsa aveva le
» prurigini, ma la lascivia c'era nell'aria, c'era
» nel sole, c'era negli odori.... ».

Mentre la natura è accesa e accende il desiderio degli uomini, sull'argine si celebrano le nozze, secondo l'antichissimo rito, volute dalla natura e dal senso.

Due anni corrono dalla prima raccolta di novelle al *Libro delle Vergini* e già si riscontra nel D'Annunzio un accenno al distacco dalla scuola siciliana per avvicinarsi ai francesi che anche in seguito gli forniranno spunti e motivi. Nella prima novella, infatti, come ha notato Guido Mazzoni, « continue sono veramente
» le reminiscenze dello Zola, dai romanzi del
» quale, più che non dalle sue novelle, trag-
» gono queste del D'Annunzio l'origine. È anzi
» di curioso effetto veder travasate in istile
» lirico le vive rappresentazioni della *Curée* e

» dell'*Assomoir*: chi ben guardi, Giuliana non » è altro che l'abate Mouret fatto donna ».

Infatti la prima novella di questa seconda raccolta (s'intitolava allora *Le Vergini* ed è apparsa poi nelle *Novelle della Pescara* con un titolo meno generico: *La Vergine Orsola*) descrive la convalescenza di una giovane donna dopo una grave malattia e il conseguente ritorno della vita nel corpo prima abbattuto dal male. Il processo fisiologico è analizzato dal D'Annunzio minutamente, talchè la descrizione del novelliere si confonde spesso con la diagnosi del medico. Come il Mazzoni ha notato nel brano che abbiamo più sopra riferito, non è possibile non riaccostare l'eroina del D'Annunzio al protagonista del celebre romanzo zoliano *La faute de l'abbé Mouret*; nel D'Annunzio l'abate si muta in una vergine intatta che la convalescenza ridesta al desiderio e all'amore; ma il fatto fisiologico che trasforma i due esseri rimane identico, e il D'Annunzio si vale nella sua diligente analisi del grande modello francese.

La vergine ritornata dalla morte alla vita diventa poi un essere patologico che ha nelle viscere una inappagata sete d'amore che la rende a volte ardente come per un intimo fuoco, a volte agghiacciata dall'angoscia. E tutto l'ambiente che la circonda spira una grassa aura di lussuria che le entra nel sangue e la tormenta. Un giorno in cui il desiderio è maggiore, ella guarda da una finestra della soffitta in un lupanare:

« Nel vicolo, la pioggia, il fradiciume, ave-

» vano fermentato come un lievito; una melma » nera copriva il lastrico, ove spoglie di frutta, » residui di erbe, stracci, ciabatte marcie, falde » di cappello, il ciarpame sfatto che la miseria » gitta nella strada, si mescolavano. Su quella » cloaca, in cui il sole suscitava insetti e miasmi, » una fila di case nane soffocava addossate alla » caserma. Da tutte le finestre però, da tutti gli » spiragli, si riversavano le piante dei garofani » non più contenuti nei vasi; e i grandi fiori » rosei e rossi penzolavano al sole aperti magni- » ficamente. E tra quei fiori apparivano le faccie » floscie e dipinte delle meretrici, passavano le » oscenità delle canzonette, le risa gutturali, e giù » sul lastrico, sotto le inferriate della caserma, » altre femmine si tendevano verso i soldati par- » lando a voce alta, provocandoli. E i soldati che » sentivano nel sangue alla primavera rifiorire i » mali di Venere, allungavano le mani di tra le » sbarre pur di branciare qualche cosa, divora- » vano con gli occhi in fiamme quelle femmine » usate già per anni dalla lascivia di tante » ciurme briache e di tanti facchini fradici ».

Da quel giorno la vergine ritorna spesso al turpe spettacolo che le accende la brama sensuale. Il desiderio le tende insidie in ogni ora, in ogni luogo. Ed ella, appena scesa dal suo triste posto di osservazione « si gettava sul letto » quasi svenendosi livida sotto un fantasma di » uomo ». La vergine, così preparata, cade poi sotto la brutale violenza d'un lurido mezzano che doveva apprestarla al piacere d'un altro, e la lunga novella si chiude con un aborto che

determina la morte della sciagurata. Anche l'ultima repugnante scena della morte della donna è descritta dal D'Annunzio minutamente, senza che nessun particolare sia trascurato, con una abilità qui più di ostetrico che di artista. Ritroveremo poi qualcosa di simile nell'*Innocente.*

La seconda novella (*Favola sentimentale*) è invece totalmente diversa dalla prima e vi si trovano tracce di una derivazione romantica che si potrebbe collegare col Verga della prima maniera. Ma come nell'altra novella la ricerca dell'analisi conduce ad un verismo ostentato. protratto oltre il necessario e però insincero e forzato. qui la castità stessa dell'idillio ci appare lontana dal carattere dell'arte di D'Annunzio e le creature che popolano questa monotona scena sono incolori, non mosse da nessun palpito, da nessun sentimento; creature quindi non vive e a dar vita alle quali invano si è sforzato l'autore: lo sforzo si sente e genera un senso di stanchezza e di tedio. L'« animula blanda » della protagonista dà, dirò così. il tono a tutto il racconto.

Nè particolarmente notevoli sono le altre due novelle: *Nell' assenza di Lanciotto* ed *Altare dei.* La prima svolge il motivo dell'amore colpevole di due cognati, motivo che sarà poi ripetuto con maggior efficacia in un racconto del *San Pantaleone.* La seconda pare un brano autobiografico e resta senza conclusione, semplicemente come un caro ricordo lontano che ritorna alla memoria dello scrittore.

Il *Libro delle Vergini* non ha però nell'opera del D'Annunzio valore negativo; infatti esso mette in luce alcuni aspetti caratteristici dello scrittore che non vanno trascurati e che si riscontrano sopratutto nella prima novella, cioè una spiccata attitudine a cogliere, quasi con minuta osservazione scientifica, i moti fisiologici del corpo umano e una viva predilezione per certi spettacoli ributtanti che avremo occasione di rilevare anche in seguito. Il sensuale di *Terra vergine* si è dunque con questa seconda raccolta orientato verso un altro aspetto della sua sensualità; è così che il *Libro delle Vergini* segna il passaggio ad un grado successivo dell' arte dannunziana.

Nell' 86 – di due anni in due anni si susseguono queste raccolte di novelle – esce il *San Pantaleone* dove questo orientamento del D' Annunzio è ormai divenuto definitivo. Il grado di sensualità di queste novelle è profondamente diverso da quello che vivifica *Terra Vergine.* Lo spettacolo gioioso dell' amore degli uomini e delle forze naturali si muta in una vasta contemplazione di dolori e d' orrori. Il brutto, il turpe, il ripugnante, entrano definitivamente nell' arte dannunziana e la occupano. L' ambiente abruzzese nel quale le novelle si svolgono ha qui infatti un segno proprio e la terra e il mare d'Abruzzo danno realmente al D'Annunzio il tono per la sua ispirazione.

L' *Idillio della vedova* narra una scena di violento abbandono sensuale; ma la scena stessa è colorita dalla descrizione di un cadavere che

si corrompe proprio mentre i due (la moglie e il fratello del morto) si avvincono:

« . . . i suoi occhi, scorrendo la linea nera » e rigida del cadavere, si fermarono involon- » tariamente sulla mano, su una mano gonfia » e giallastra, un po' adunca, solcata di vene » livide sul dorso. . . . ».

E in questa novella il senso di orrore è dato appunto da questo cadavere che incombe su tutta la scena erotica facendone uno spettacolo macabro e terrificante.

In *Mungià* troviamo la seguente descrizione di alcuni miserabili che stanno intorno al rapsodo:

« Giunge la Striglia, una figura ambigua, » ripugnante, di ermafrodito senile, che ha il » collo pieno di foruncoli vermigli, sulle tempie » alcuni riccioli grigi di cui ella par vana, e » tutto l'occipite pieno di peluria come quello » degli avvoltoi. Giungono i Mammalucchi, i » tre fratelli idioti che sembrano esser nati » dall'accoppiamento di un uomo con una pe- » cora, così manifeste nei loro volti sono le » fattezze ovine. Il maggiore ha i bulbi visivi » sporgenti fuor delle orbite, degenerati, molli, » di un colore azzurrognolo, simili al sacco » ovale di un polpo che sia prossimo a putre- » farsi. Il minore ha il lobo di una orecchia » smisuratamente gonfio e paonazzo simile a » un fico...; giunge la Calatana di Gissi, una » femmina d'età incognita, coi lunghi cernecchi » rossicci, con su la pelle della fronte alcune » macchie simili quasi a monete di rame, sfian-

» cata come una cagna dopo il parto: la Venere
» dei mendicanti, l'amorosa fonte a cui va a
» dissetarsi chi patisce la sete...; giunge Costan-
» tino di Corropoli, il cinico, che per una cre-
» scenza del labbro inferiore pare sempre tenga
» fra i denti uno straccio di carne cruda ».

Così abbiamo nella morte di *Sancio Panza* descritta minutamente l'agonia di un cane, come in *Turlendana ebro* abbiamo l'agonia di un cammello e negli *Annali d'Anna* quella d'un asino. L'animalità di queste creature morenti trova nel D'Annunzio una singolare efficacia di espressione e la sua sensualità gli porge anche qui il destro di completare con particolari minutissimi l'osservazione d'un momento di grande tristezza fisica. La sua predilezione per questa animalità ributtante si manifesta nel fatto ch'egli non esita ad applicare agli uomini certi tratti caratteristici dell'aspetto animale: così per lui il protagonista della *Fattura* ha gli « occhi simili a quelli d'un
» vitello poppante » e pare « una di quelle foche
» a proboscide che in conseguenza della pin-
» guedine tremano tutte come una gelatina »;
il tenore della *Contessa d'Amalfi* rassomiglia
« un cucchiaio a doppio manico sul quale fosse
» appiccicata una di quelle teste di vitello ra-
» schiate e pulite che si veggono talvolta nelle
» mostre dei beccai »;

nei *Marenghi* ecco un vecchio che dorme:

« . . . . uno degli orecchi visibile rassomi-
» gliava all'orecchio rovesciato di un cane,
» essendo pieni di peli, coperto di bolle, lucido
» di cerume »;

ecco in *Mungià* un suonatore ambulante:

« Nei suoi occhi, come in quelli dei cani
» da pastore, brillava una trasparenza tra ca-
» stanea ed aurea, la cartilagine delle sue grandi
» orecchie, aperte come quelle dei pipistrelli,
» contro la luce tingevasi d'un giallo roseo ».

In generale questa animalità serve al D'Annunzio per dare risalto a certi aspetti fisici delle sue creature che hanno il determinato valore della bruttezza ripugnante: e non escono mai o quasi mai da questo limite. Così abbiamo mani adunche e rapaci come zampe d'un gufo; colli di testuggine; teste d'uccello da preda; ancora mani deformi come quelle d'una scimmia decrepita; piccoli occhi porcini nella pinguedine del viso o brillanti come quelli d'un furetto; gambe scheletriche come quelle d'un cammello morente; pelle rugosa di serpente; volti raggrinziti di bertuccia.

Ed è senza dubbio assai viva la rappresentazione che il D'Annunzio ottiene dall'accostamento dell'esteriorità fisica umana ed animale. Anzi l'esteriorità è il carattere principale di queste novelle nelle quali si ricercherebbe invano un accenno di analisi di sentimenti, un motivo che non sia puramente sensuale; l'effetto che il D'Annunzio trae da questi mezzi è dunque puramente esteriore: ci colpisce con l'aspetto ripugnante o bestiale delle tre creature; e anche quando, ad esempio vorrebbe darci una visione di allegrezza fisica nell'aspetto di una giovane florida madre, non trova migliore immagine di questa:

« .... Aveva nella persona, nelle vesti, nel-
» l'incedere, quella negligenza semplice, quella
» felice placidità, *quasi direi bovina*, quella spe-
» cie di freschezza lattea delle giovani madri
» che nutrono con la propria mammella il
» figliuolo ».

Innegabilmente qui però la visione fisica ha inspirato al D'Annunzio una immagine efficacissima, una delle rare immagini che esulano dalla tristezza fisica e morale di questo libro che resta indubbiamente il più personale e il più rappresentativo di quest'arte magnifica.

Un tono particolare di studio d'ambiente è dato al libro da tre o quattro novelle, in modo speciale dal *San Pantaleone* e dal *Martirio di Gialluca.*

Nella prima è narrata una mischia feroce fra gli abitanti di due paesi per i santi protettori. La scena orribile di sangue si svolge nell'interno del tempio che i Pantaleonidi hanno invaso. E mentre essi menano colpi all'impazzata per uccidere, le femmine dei vinti, seminude, si difendono dai colpi afferrando le armi e tagliandosi le dita, rotolando poi sul pavimento « in mezzo a mucchi di coperte e di lenzuoli da cui uscivano le loro carni flosce nutrite di rape ». L'aspetto ripugnante delle cose fra cui la mischia si svolge è quello che più interessa evidentemente l'artista. La mischia passa in seconda linea, e dove un altro avrebbe tratto dalla ferocia dei combattenti occasione per una novella di intento sociale, il D'Annunzio — poeta dell'esteriorità fisica — si ferma

ai segni caratteristici del protagonista collettivo, la massa cioè dei rissanti, e delle cose, e le cose gli vietano di sentire e di esprimere l'uomo. Il corpo domina nel racconto, e col corpo l'ebbrezza del sangue e l'orrore dei visceri sparsi; e il paesaggio circostante pare partecipi esso stesso all'azione, s'immedesima nella tenzone orrenda, sparge sulla folla feroce i riflessi sanguigni del cielo crepuscolare, mentre tutti i volti umani sono accesi dalla collera e dalla luce. L'effetto complessivo di questa novella è meraviglioso: l'impersonalità artistica non ha mai raggiunto, come qui, tanta efficacia. Sulla scena tragica, orribile, domina un senso di ferocia umana che pare metta nell'aria circostante l'acre odore dei corpi, che si divincolano dalla stretta nemica, e del sangue.

Nel *Martirio di Gialluca* troviamo invece la rappresentazione d'una scena d'orrore su un trabaccolo di pescatori abruzzesi. Gialluca, uno dei naviganti, si ammala per un favo al collo; i suoi compagni, credendo di curarlo, compiono sul suo misero corpo un orribile scempio, e quando poi l'hanno ucciso lo gettano in mare facendo credere di averlo perduto durante un fortunale. Il senso di ribrezzo e di ferocia è dato qui dalla triste operazione che i pescatori compiono sul collo di Gialluca per tagliargli il favo: il sangue misto a materie biancastre che esce dalla ferita tinge tutti gli uomini che stanno intorno al paziente e, idealmente, dà il tono al racconto, talchè la rappresentazione che ne risulta è tutta di sensualità triste. I brividi della

carne di Gialluca sotto il coltello incerto del compagno, si mutano per noi in una larga tragica visione alla quale fa singolare contrasto l'aspetto esteriore delle cose, che non partecipano all'azione, ma restano, direi così, indifferenti per dare alla scena un più vivo senso di orrore. Mentre Gialluca geme per il male, le vele palpitano giocondamente sotto il bacio del vento; e il mare diventa poi cattivo e ritorna quindi sereno mentre la triste vicenda dell'uomo è compiuta. Gialluca, il sanguinante eroe della novella, ha nelle sue carni lo stesso senso di tristezza che domina negli altri eroi di questi racconti dannunziani: lo storpiato della *Madia*, il cane della morte di *Sancio Panza*, i mendicanti che fanno corona al rapsodo *Mungià*, il contadino dell'*Eroe* che perde una mano sotto il simulacro del protettore; tutte creature d'un mondo sensuale pieno di sangue e di ferocia, che rappresenta un momento particolare dell'arte dannunziana, un momento contrassegnato da una larga visione che abbia per sfondo un cielo livido e cupo, corso da nubi nere, e un mare urlante in tempesta; e dove, in primo piano si agiti una folla feroce di reietti, di vinti, di idolatri, curvi sotto una orribile pioggia di sangue.

Il migliore critico di queste tre opere giovanili fu il D'Annunzio stesso, il quale nella ristampa che fece dei suoi racconti sotto il titolo di *Novelle della Pescara* ripudiò tutti quelli di *Terra Vergine*, i quali certo non rappresentano nessun deciso aspetto della sua personalità artistica; ritenne invece la prima novella del *Libro*

delle Vergini e quasi tutto il *San Pantaleone*, cambiando però spesso i titoli delle singole novelle. Il criterio stesso che ha spinto il D'Annunzio a tale selezione, può essere di guida nell' interpretazione del valore di queste sue opere giovanili, che restano tuttavia, le due prime, interessante documento di vita, mentre le magnifiche novelle del *San Pantaleone* — per le particolari visioni sensuali che vi abbiamo riscontrate — sono una delle opere più rappresentative nella grandiosa produzione dannunziana.

Anche occorre accennare agli influssi che, su questo periodo dell' arte del D' Annunzio hanno avuto le letterature straniere, in particolare la francese. Degli influssi zoliani sulla prima novella del *Libro delle Vergini* abbiamo già detto. Nel *San Pantaleone* si riscontrano invece immediate derivazioni da Guy de Maupassant. Lo studio delle fonti dannunziane è stato già fatto egregiamente da Enrico Thovez e dal Croce e a noi non conviene ora indugiarvisi. Basti dire che — se come è realmente — il D' Annunzio ha tratto dal Maupassant motivi, spunti, caratteri, non possiamo accusarlo in modo reciso di imitazione. Senza contare che anche su questa parola occorrerebbe intenderci, perchè il fenomeno letterario della imitazione è ancora interpretato presso di noi — se ne escludiamo il Croce — con criteri fondati su vieti pregiudizi. La ricerca delle fonti per noi, come per il Croce, non si giustifica se non come raccolta di materiale da servire eventualmente all' interprete dell' opera d'arte. « Del

» resto, ha soggiunto lo stesso Croce, quando » l'opera d'arte c'è, non si risolve nelle fonti; » e, quando si risolve, l'opera d'arte non c'è ».

Ora, trattandosi del D' Annunzio, non mi pare sia il caso di insistervi!

***

Roma da qualche tempo esercitava sullo spirito del giovane poeta un fascino irresistibile dal quale egli non si è saputo più liberare: anche quando volle tentare un tuffo nelle correnti sane della sua terra natale, portò sempre dentro sè il segno di questa città corrotta e corruttrice che gli aveva avvelenato il sangue.

A Roma Gabriele D'Annunzio era giunto « povero e poveramente vestito, ma schivo ed » orgoglioso, timido e selvatico » [1]; ma a poco a poco mutò gusti e.... panni, si lasciò attrarre nell'orbita del gran mondo, divise la sua vita fra le feste da ballo, i pranzi, le passeggiate, le cacce, e la sua arte si ridusse a servire alle nobili dame che lo accoglievano per riempire i loro ventagli e i loro *albums* di sonetti e di madrigali.

La sua sensualità di uomo forte e sano, uso alle carezze del sole d'Abruzzo, si mutò in breve in un'acre sensualità morbosa d'insoddisfatti desideri, di raffinate libidini, di cieco fervore fisico.

---

(1) Cfr.: Edoardo Scarfoglio: *Il libro di Don Chisciotte.*

E da questo stato d'animo, da questa « crisi » vennero quattro romanzi e cinque raccolte di versi che vanno dall'86 al '94 e che formano il secondo periodo della vita e dell'arte dannunziana. Dalle visioni ardenti, passionali, orride dell'Abruzzo, passiamo alle fini eleganze dei salotti di Roma; dalle creature di sangue e di lussuria ingenua delle prime novelle, alle femmine maestre di pervertimenti nelle alcove della capitale. Il tutto in una vasta cornice di rievocazioni storiche della Roma papale del '500 e del '600, all'ombra dei grandi palazzi patrizi e fra il sussurro delle innumerevoli fontane.

Il D'Annunzio era diventato « curioso di » belli fregi rari » e mentre la sua anima lo incitava « a l'armi e alle disfide » egli uccideva la sua giovinezza « barbara e forte » (1) in braccio delle femmine. Il senso lussurioso della Roma papale, calda nel silenzio e nel sole estivo, gli entra nel sangue come un odore sconosciuto e malefico in cui il cuore si dissolve. Il poeta si individualizza ormai nel suo desiderio « tratto » a gli incanti della carne » e il suo spirito si smarrisce dietro le impure visioni, esaurendosi

(1) Togliamo queste ed altre citazioni dalla prima edizione dell'*Intermezzo di rime* (1884). Avvertiamo che, cronologicamente, questo libro di versi è anteriore al *San Pantaleone* (1886) nel quale ad ogni modo possiamo vedere un tentativo riuscito del Poeta di ricorrere alle pure fonti naturalistiche della sua prima ispirazione.

Da ciò appare che anche prima del *San Pantaleone* era incominciata nel Poeta la *crisi* alla quale abbiamo accennato.

in un motivo lirico che non raggiunge più gli effetti dei primi versi e delle prime novelle in cui la fusione del primo elemento poetico e della natura era perfetto.

Oramai dunque la visione « di tutte le belle » cose impure » gli prende ogni facoltà e gli ispira sonetti come questo in cui la stanchezza sensuale e l'insaziato desiderio sono le note dominanti:

Bocca amata, soave e pur dolente
qual già pinsero l'arte e il sogno mio;
ambigua forma tolta a un semidio,
al bello ermafrodito adolescente;

o bocca sinuosa umida ardente
che a me, dove più forte urge il desio,
a me sommerso in un profondo oblio,
suggi la vita infaticabilmente;

o gran chioma diffusa in su' ginocchi
miei nel dolce atto, o fredda man che spandi
il brivido e mi senti abbrividire;

o voi tra i lunghi cigli languidi occhi,
che v'aprite al mio grido ultimi e grandi
lampeggiate guardandomi morire.....

Da questo stato di ebbrezza, spasmodico, insostenibile, prorompe l'invocazione alla morte che chiuda per sempre al Poeta la triste visione dell'inutile rimpianto verso i bei sogni della sua libera giovinezza. L'eccesso del piacere sensuale genera stanchezza e dolore e desiderio d'una grande pace.

Il primo romanzo nel quale il D'Annunzio ha descritto questo suo stato spirituale in mezzo al frastuono della vita mondana di Roma, è il *Piacere* uscito nell'89 con una dedica al pittore abruzzese F. P. Michetti. Il romanzo non fu scritto a Roma, ma nella villa abruzzese dell'amico, e la visione immediata si trasforma visibilmente in una minutissima rievocazione degli stati d'animo successivi del protagonista « Andrea Sperelli », che è l'autore stesso, nella mondanità romana.

« Sorrido — scrive il D'Annunzio — quando » penso che questo libro nel quale io studio. » con tristezza, tanta corruzione e tanta depra- » vazione e tante sottilità e falsità e crudeltà » vane, è stato scritto in mezzo alla serenità » semplice della tua casa, fra gli ultimi stor- » nelli della messe e le prime pastorali della » neve, mentre insieme alle mie pagine cre- » sceva la cara vita del tuo figliuolo ».

La drammatica lotta spirituale di Andrea Sperelli è la stessa che si combatte nell'anima dello scrittore. La sua sensualità ha foggiato il carattere del protagonista, che, sazio di piacere e dolorante per la stanchezza fisica che questo gli dona, lotta per liberarsi e per ritornare alla vita. Andrea Sperelli d'Ugenta, intellettuale artista, giovanissimo, raffinato cacciatore di sensazioni e di emozioni estetiche. al principio del romanzo si lega d'amore con donna Elena Muti creatura sensualissima che alla vita non chiede altro che il piacere, che trova la sua stessa ragione di essere nel godimento datole dagli

spasimi lussuriosi che ella procura all'uomo che l'ama. Poi Elena Muti si stacca da Andrea il quale s'innamora di donna Maria Ferres, creatura assai diversa dalla prima, che subordina il piacere fisico ad un certo godimento ideale ch'ella trova nell'amore di Andrea. Il quale però, prima e durante il nuovo amore, è dominato, ossessionato dall'immagine di Elena Muti; e il primo amore uccide l'altro per sempre.

Naturalmente la creatura nella quale il D'Annunzio ha potuto profondere tutte le sue singolari visioni d'arte è quella di Elena. La sensualissima, la donna di piacere, trova in lui l'interprete finissimo che ne coglie ogni moto, poichè lo spirito stesso dello scrittore è in lei, ed egli esalta sopra ogni facoltà intellettiva lo sfrenato ardore dei sensi. Ogni movimento psichico di Elena Muti è sempre subordinato ad uno stato sensuale. Ella ci appare sempre come una visione afrodisiaca, tutta arsa dal desiderio di godere e di far godere.

Il carattere di donna Maria Ferres sfugge invece in gran parte al D'Annunzio, il quale si serve di questa creatura per dare maggior rilievo al fascino sensuale che la prima esercita su Andrea Sperelli. L'amore di Andrea per donna Maria è un episodio secondario del romanzo benchè esso dia vita al dramma intimo di Andrea. L'autore si serve di donna Maria appunto per creare il dissidio, ma il personaggio resta incerto, allo stato quasi di fantasma, e la sua passione per Andrea è spesso accennata, mai approfondita, talchè l'ultima scena del libro,

quando Andrea in uno stato di eccitazione sensuale stringendo il corpo di donna Maria urla il nome della prima amante, è svolta rapidamente, senza che la figura della donna mortalmente offesa acquisti una consistenza speciale.

Ciò che preme al D'Annunzio è l'amore di Elena, il potere di Elena sui sensi di Sperelli; per questo egli indugia nel descriverci il sorgere della passione di Andrea per la donna soffermandosi sui minimi particolari sensuali quali appaiono ad Andrea ogni volta che la desiderata gli si presenta. L'apparizione di Elena accende sempre il sangue di Andrea; ogni aspetto, ogni movimento di lei lo eccitano come una bevanda afrodisiaca. Egli immagina sempre di « avvolgerla, attrarla entro di sè, suggerla, be» verla, possederla in un qualche modo sovru» mano ».

Anche la scena del primo atto d'amore fra Elena e Andrea è resa con tutti gli aspetti della realtà: minutamente. Elena è in letto con un leggero attacco di nevralgia; una zona di lana bianca le fascia la fronte e le gote; l'aria è calda, soffocante, impregnata del singolare odore del cloroformio. Il sangue della donna è già acceso di desiderio finchè giunge al momento supremo:

« Allora, con un movimento repentino, Elena
» si sollevò sul letto, strinse fra le sue palme il
» capo del giovane, l'attirò, gli alitò sul volto il
» suo desiderio, lo baciò, ricadde, gli si offerse ».

Elena Muti in questo momento della sua esuberanza fisica, avvolge anche Andrea nell'onda

della sua sensualità così da rimanergli poi sempre nel sangue e da incombergli sul destino.

Ugualmente vivo è Andrea Sperelli nelle sue esitazioni, nei suoi dubbi, nella sua sovrumana passione; e quando Elena si stacca da lui per sposare un uomo ripugnante, ma ricco (le ragioni di questo distacco sono totalmente trascurate dal D'Annunzio: e abbiamo quindi nel libro un episodio oscuro e non necessario), Andrea non la può dimenticare più: nè nelle orgie notturne colle cortigiane di Roma, nè fra le braccia soavi di Maria Ferres. Il leggiadro incisore, il poeta nobile, è vittima della tragica lotta della sua anima e dei suoi sensi.

Mirabile anche nel romanzo la descrizione della vita e della società romana, la sensualità che domina in esse e che informa tutto il libro. E vi ritroviamo anche quella particolare nota del *San Pantaleone*: la fusione del paesaggio con l'avvenimento che vi si compie, la integrazione dei due elementi, la partecipazione del primo all'azione. Elena e Andrea portano il loro amore nelle chiese, nelle ville di Roma; ed ogni volta esso acquista un aspetto nuovo, si plasma secondo il senso che emana dal luogo che si visita. Qui sono le meravigliose ville cantate poi nelle *Elegie Romane*, i paesaggi indimenticabili della Roma nuova rievocati secondo i fantasmi e i ricordi della storia e della tradizione.

Nel *Piacere* è ancora spesso visibile il D'Annunzio del *Canto novo* e del *San Pantaleone*, il migliore D'Annunzio: per questo certamente il romanzo resta, fra i molti che egli scrisse, quello

che ci dà modo di valutare più da vicino gli elementi della sua arte non deviata da falsi indizi, non contaminata da influssi estranei; sincera quindi come il D'Annunzio la volle.

Dal *Piacere* a *Giovanni Episcopo* passa un periodo di sosta: tre anni, durante i quali il D'Annunzio, chiamato a prestare il servizio militare, vive « fra ozi torpidi ed esercizi vio» lenti dentro una caserma di cavalleria ». Da questo periodo il poeta esce risoluto a rinnovarsi, a battere altra via da quella seguita fin qui. Così abbiamo nel *Giovanni Episcopo* i primi elementi di una rinnovazione che proseguirà poi nell' *Innocente* e che, dopo, si esaurirà nello sforzo dal quale dovrà sorgere il verbo del superuomo.

La rinnovazione — lo ha scritto lo stesso D'Annunzio nella lettera dedicatoria alla Serao — è contenuta in questa formula: « Bisogna stu» diare gli uomini e le cose *direttamente*, senza » trasposizione alcuna ». Siamo dunque alla reazione al metodo che ha condotto alla soggettività del *Piacere*? Apparentemente sì; poichè il D'Annunzio si sforza di dimenticare la sua personalità, di trovare un personaggio reale, incontrato, conosciuto nella vita. E la persona di Giovanni Episcopo era già stata da lui osservata e studiata intensamente. Scrive infatti il D'Annunzio nella lettera su citata: « Il filosofo » Angelo Conti l'aveva conosciuto per la prima » volta nel gabinetto di un medico, all' ospedale » di San Giacomo. Io, quel nobile filosofo e il » pittore simbolico Marius de Maria avevamo poi

» frequentato una mortuaria taverna in via
» Alessandrina per incontrarci col doloroso be-
» vitore. Alcune circostanze bizzarre avevano
» favorito il nostro studio ». E lo studio giaceva già da due anni, sotto forma di note, nei quaderni del D'Annunzio, il quale, ripreso nella vita il suo posto, vede una sera balzargli davanti nettamente la visione dell' opera d' arte da compiere e con essa sente sorgergli dal profondo per la prima volta il fatidico grido: « o rinnovarsi o morire! », il grido ch' egli in seguito dovrà tante volte ripetere ad ogni singola fase del suo grandioso dramma artistico, ad ogni segno della sua titanica incontentabilità.

Ora il D' Annunzio, preso dallo sforzo di superare la sua personalità e di non apparire neppure lontanamente nello sfondo del quadro, ricerca il suo protagonista fra gli esseri miserabili e vili che devono alla propria viltà l' onta della loro vita, e fa in modo che questo protagonista narri egli stesso le sue vicende con una prosa nervosa, a scatti, vibrante, direi quasi ammalata come il narratore.

Il D'Annunzio scrisse questo romanzo sotto il fascino degli scrittori russi Tolstoi e Dostoiewski, ed è curioso osservare questo fenomeno, che avviene appunto quando il D' Annunzio, sforzandosi di superare sè stesso, afferma che non vi è vera arte all' infuori di quella che si ispira direttamente alla vita. Così avviene che nel *Giovanni Episcopo* poco servano all' autore i materiali raccolti; egli creando un nuovo per-

sonaggio non lo trae dalla vita vissuta, ma sibbene dai ricordi; l'affermazione è così inconfutabile che se volessimo fare un confronto minuzioso fra il racconto dannunziano e una novella di Dostoiewski, *Krotkaia* [1], che è un lungo monologo, vedremmo l'intima relazione fra i due lavori: l'italiano e il russo; questo ha dato vita a quello. Senza la novella di Dostoiewski il racconto dannunziano non sarebbe esistito.

E sebbene fra i casi dell'Episcopo e quelli del protagonista di *Krotkaia* non esista nessun legame, pure le somiglianze formali giungono a darci la perfetta illusione dell'identità. Il *Christus patiens* dannunziano espone le sue sventure con un metodo che resta estraneo al suo carattere e che invece è perfettamente logico nell'ufficiale strozzino del racconto russo. Per questo il D'Annunzio, pur trovandosi davanti a dei documenti umani, ha compiuto un'opera riflessa e dei documenti stessi ha potuto servirsi solo in quanto da essi scaturivano le vicende del romanzo. Ma il carattere, la personalità di Giovanni Episcopo, dell'ubbriacone di via Alessandrina, dell'assassino passionale realmente vissuto, spariscono dietro lo sforzo dell'autore di non discostarsi dal modello prescelto. Il D'Annunzio ha trovato sì a Roma il suo uomo, ma gli ha dato un'anima..... slava.

---

[1] Il raffronto sarebbe stato molto difficile qualche tempo fa in Italia. Ora però anche di *Krotkaia* esiste una bella traduzione italiana, edita dalla fiorentina « Libreria della Voce ».

Giovanni Episcopo ha realmente vissuto ciò che ci narra: ha sposato la cortigiana Ginevra perchè quella femmina perversa gli accendeva il sangue di lussuria, ha tollerato per viltà che ella si desse ad altri, ha ucciso infine il Wanzer per amore del figlio; ma gli stati d' animo che l' hanno condotto, attraverso le turpi vicende della sua vita, all' atto irreparabile, non possono essere quelli che il D'Annunzio ha voluto farci intravedere per il racconto stesso del protagonista; nello sforzo di negare la propria personalità, il D' Annunzio ha soppresso anche quella dell' uomo da lui studiato, e in cambio glie ne ha data un' altra a suo piacimento. Ne risulta che le parti migliori del romanzo sono quelle in cui il D'Annunzio nonostante tutti gli sforzi riesce a far capolino, a mettervi la sua nota, a farci sapere che Ginevra « mangiava » un frutto con quella sua sensualità che metteva in tutti i suoi atti », a dirci che nulla è più triste dell' uomo divorato dal vizio, « delle » mani che tremano, delle ginocchia che vacillano, delle labbra che si torcono, di tutto un » essere che spasima nel bisogno implacabile » di una sola sensazione », a far parlare il protagonista così: « mi pareva di essere circondato » come di un' atmosfera particolare che mi isolasse dal mondo esterno. E questa mia sensazione non era soltanto visuale, ma cutanea ».

E il D'Annunzio vero, il nostro D'Annunzio, è anche nelle mirabili pagine descrittive del racconto, nell' episodio di Tivoli, nella presentazione della pensione dove Giovanni incontra

Ginevra. Il fondo del quadro entra per noi in prima linea, le determinanti dell' azione sono quelle che ci avvincono con maggiore interesse, perchè qui il D'Annunzio, suo malgrado, riesce a far riudire la deliziosa voce che ha cantato le rime del *Canto novo*, che ha detto le mirabili visioni naturalistiche del *San Pantaleone.*

Il D' Annunzio stesso s' accorse della insincerità del suo sforzo e con *L'Innocente* cercò di sottrarsi all' influenza dei romanzieri russi per tener fede alla formula d' arte espressa nella lettera alla Serao, ma egli non è riuscito ad altro che a darci in Tullio Hermil un fratello di Andrea Sperelli, a riflettere nel libro quella personalità di cui è informato il *Piacere*, proprio allora quando aveva maggiormente deciso di superarla.

Che Tullio Hermil rappresenti un altro aspetto del complesso spirito di Andrea Sperelli è indiscutibile. Ambedue sono ugualmente corrotti, ugualmente avidi di sensazioni fisiche, orgogliosi e vili, a seconda dei casi che li toccano, compresi della propria personalità sì da credersi al di fuori delle leggi della morale comune. Avvinti da una stessa affinità carnale, Andrea Sperelli e Tullio Hermil sono vittime dei tormenti sensuali che si manifestano nell' uno e nell' altro con gli stessi segni e che li conducono ad una catastrofe sostanzialmente diversa perchè rappresenta due effetti distinti e successivi di una causa medesima.

Il contenuto dell' *Innocente* è la figurazione degli stati d' animo d' un uomo cinicamente ri-

buttante dinanzi alla colpa della donna alla quale lo lega una furente passione. Sposo alla soave Giuliana, Tullio Hermil ha creduto di poterla tradire impunemente, ostentando i suoi amori osceni. Giuliana, pur sempre amante del marito, si dà « in un minuto di debolezza » ad un altro uomo e resta incinta del figlio adulterino. Tullio Hermil davanti alla colpa della moglie diventa vile, anzi il sapere che ella è stata posseduta da un altro accende il suo desiderio carnale, mentre gli sorge dall' anima il fantasma del delitto ch' egli poi compirà sull' innocente. Ed è lo stesso Tullio Hermil che narra la triste istoria, un anno dopo dacchè il piccolo figlio della colpa è morto per le sue mani; ma il racconto dell' assassinio è fatto da lui non come una confessione, senza tremare, senza sentirsene scosso. Tullio Hermil parla tranquillamente, obbiettivamente, con chiarezza, con ordine, ben differente quindi in ciò dal povero Episcopo che, pur nella sua letteraria balbuzie, ha qualche accenno commosso, qualche moto sincero. In Tullio Hermil invece, l' artificio è troppo palese. Facendolo parlare in prima persona, l' autore non ha saputo restare estraneo all' azione, come nella storia di Episcopo. Egli ci appare sempre dietro le evocazioni di Hermil, poichè in ogni attitudine, in ogni momento della vita del personaggio, è riflessa la personalità del D' Annunzio con tutti i caratteri che noi conosciamo.

L' autore ha però voluto anche in questo romanzo sottostare all' influsso degli scrittori

russi sebbene con immediatezza minore di quella che ci appare in *Giovanni Episcopo*. Il D'Annunzio ha sparso in questo libro, e particolarmente su certi personaggi, come Federico Hermil e il seminatore Scordio, una vena di bontà evangelica, tolstoiana; notevole però il fatto che mentre nell'Episcopo l'influsso dei romanzi di Tolstoi e di Dostoiewski si manifestava in primissima linea, nel carattere stesso del protagonista, un *Christus patiens*, e persino nella maniera di esprimersi, nell'*Innocente* invece i ricordi letterari passano in seconda linea o restano tutt'al più nella forma particolare di confessione che il D'Annunzio ha voluto dare al romanzo.

La sola cosa viva del libro è la sensualità di Tullio, nascosta, come quella di Andrea Sperelli, sotto uno strato di superiorità intellettuale. Lo spunto stesso del romanzo è dato da questo carattere di Tullio: il desiderio ch'egli ha di Giuliana dopo tanto tempo che vive con lei come con una sorella, desiderio acuito dal fatto ch'egli sente nella risorta passione un « acre sapore d'incesto » poichè una sorella morta di Tullio aveva con Giuliana una strana somiglianza.

Lo spunto è poi svolto eccessivamente dall'autore quando ci trasforma il sensuale in cinico, a cui è reso più acuto il desiderio carnale per la moglie dal fatto che il suo corpo è stato contaminato dall'amplesso di un altro uomo.

Lo stesso sentimento ch'egli prova per le due piccole figlie, Maria e Natalia, si traduce

in immagini sensuali efficacissime come rappresentazione, ma prive affatto di quei sentimenti di tenerezza che un padre, di solito, prova per le sue creature:

« Prima di guardare Maria addormentata, » io guardai il piccolo letto vuoto dov' era ri» masto un piccolo solco; strane voglie mi ve» nivano di baciare il guanciale, di sentire se » il solco era ancor tiepido ».

Si volge poi alla figlia e la contempla, ma nessun senso d' affetto sorge in lui dalla contemplazione; egli ne scorge invece tutti i caratteri fisici, vede le tenui vene delle tempie, la piccola gola. il mento alzato, i denti minuti come grani di riso, i cigli lunghi. gli occhi pieni d' ombra. È così che quest' uomo, quando la moglie gli confessa la sua colpa, non sente che un impulso cieco, selvaggio, inarrestabile: « ella cadde sul cuscino riversa. Le mie labbra » soffocarono il suo grido ». Certe volte si sente spinto verso la moglie da un segreto moto di bontà, dal bisogno di confortarla, di espiare vicino a lei le sue colpe antiche. Ma invece il sentimento di bontà cede subito il campo ad un atto carnale ed allora « . . . erano baci pro» lungati, fino alla soffocazione, erano strette » quasi rabbiose, che ci lasciavano più affranti, » più tristi, divisi da un abisso più cupo, avvi» liti da una macchia di più ».

Queste scene di torbida sensualità che ci rappresentano il desiderio insaziato dei due, sono innumerevoli nel romanzo e tutte con gli stessi caratteri. È la carne che domina su Tullio

Hermil, la carne che lo tramuta da consolatore in amante furente, la carne che smorza anche i battiti del cuore che Giuliana vorrebbe fargli sentire. Egli accosta sì la mano al petto della donna, ma più che i battiti veementi sente « la » mollezza del suo seno attraverso la stoffa ».

Materiato di sensualità è poi tutto l' episodio del delitto, dalla nascita dell' innocente alla sua morte. Il delitto si compie attraverso una successione di immagini fisiche che tengono luogo del processo psichico per cui Tullio Hermil giunge all' idea criminosa e la traduce in atto. Noi assistiamo alla nascita del bambino, descritta coi più minuti particolari ostetrici, e poi via via alle varie sensazioni di ribrezzo fisico che la vista dell' intruso desta in Tullio Hermil, alla sua gelosia carnale per la moglie posseduta da un altro e, infine, alla uccisione del bambino che Tullio compie freddamente e rievoca poi con la stessa freddezza, all' agonia breve, alla morte: e dovunque ci appaiono il piccolo ventre rigonfio, le croste gialle del lattime sui sopraccigli, le labbra livide, le iridi flosce come due fiorellini appassiti, la bocca sparsa di bava bianchiccia.

Giuliana è invece una « turris eburnea » come donna Maria Ferres del *Piacere*, una creatura eroica, una santa, secondo l' invocazione di Tullio. Ma come ha rappresentato il D'Annunzio questa bontà femminea? Soltanto con immagini fisiche; poichè - dice il Croce [1] -

---

(1) Cfr. *La Critica*, volume II (1904).

« la bontà di Giuliana emana dal suo pallore,
» dalla sua tenuità, dall' effetto pittorico del suo
» viso perlato tra capelli castani, sul cuscino
» bianco, da una mano che trema per l' aria e
» che rappresenta tutto ciò che nel romanzo
» non c' è: la fedeltà, l' amore, l' indulgenza, la
» pace, l' oblio; tutte le cose buone. Nulla o
» quasi vien dal cuore ».

Infatti la bontà di Giuliana è sempre in questi atti esteriori, e si manifesta sempre con un aspetto di sensualità: il gesto della mano alzata che porta « tutte le cose belle e tutte le » cose buone » è avvertito subito da Tullio perchè il braccio, essendo ampia la manica, si denuda sino al gomito; le « cose buone » sono dunque soffocate da una immagine puramente materiale. E del resto l' immaterialità di cui Tullio vorrebbe rivestire la donna, è soltanto apparente. Anche Giuliana è una creatura sensuale: l' affinità che la lega al marito è quella della carne, è il « tremendo legame del desi- » derio insaziabile »; è questo desiderio che, quando Tullio è dedito ad amori estranei, spinge Giuliana fra le braccia di Filippo Arborio: ma conviene notare che costui ha caratteri affini con quelli di Tullio; è questo desiderio che a Villalilla ricongiunge a Tullio Giuliana con un ardore sensuale che sbigottisce; e notiamo che la buona Giuliana, la santa Giuliana, spera che le sue viscere, contraendosi per la furia del rinnovato atto d' amore, uccidano il figlio dell' adulterio ch' ella sa ormai di aver concepito; ed è sempre Giuliana che dopo questo furioso am-

plesso medita il suicidio ma indugia a trarlo in atto « per non distruggere — confessa poi a » Tullio — quel che di te m'era rimasto nel » sangue ». Ed è Giuliana ancora che dopo che l'innocente è nato, desidera ch'egli muoia e la liberi.

Dopo ciò, cosa resta dunque della pretesa santità di Giuliana? Nulla: essa è una creatura puramente sensuale che è avvinta al marito dal desiderio erotico, un'amante che cerca avidamente i baci che soffochino gli stimoli della sua carne. Tullio stesso ce lo confessa: « La » sorella *impeccabile* aveva conservato nel san- » gue, nelle più segrete vene, la memoria delle » mie carezze, quella memoria organica delle » sensazioni, così viva nella donna e così te- » nace ».

Ai personaggi secondari abbiamo accennato, dicendo che in essi è visibile l'influenza del romanzo russo; ma appunto per ciò sono creature astratte, simboliche, come quel Giovanni di Scordio che prega per l'innocente morto, chino sul limitare dell'ombra: un buon seminatore tolstoiano, così buono che il D'Annunzio qualifica questa sua bontà di « incredibile ».

Essendo il romanzo esposto come una confessione del protagonista, è naturale che vi si smarrisca uno dei caratteri essenziali dell'arte del D'Annunzio: la pittura del paesaggio. Troviamo sì alcune descrizioni, ma ben diverse per intonazione e per efficacia da quelle che si ammirano nella restante opera dannunziana. La stessa mirabile pagina del « canto dell'usignolo »

contrastando, col suo altissimo tono lirico, con lo stile volutamente semplice del romanzo, non sembra qui perfettamente a posto.

Una terza incarnazione di Andrea Sperelli è in Giorgio Aurispa, il protagonista del *Trionfo della morte*, che è sempre l'uomo sensuale, intellettuale, fiacco, di questo periodo della attività dannunziana; con questo però di particolare, che la volontà che abbiamo visto essere in Andrea Sperelli dotata di pochissima energia, si annulla completamente in Giorgio Aurispa. Infatti nello stato abituale la sua coscienza è sempre come coperta da una superficie opaca che pare mettere tra quella e la realtà una specie di diaframma.

Giorgio Aurispa si ritrova così ad essere un vinto, vede ogni cosa sfuggirgli intorno e pone la ragione del suo essere in questa formula: « c'è sulla terra una sola ebbrezza dure- » vole: la sicurtà nel possesso di un'altra crea- » tura, la sicurtà assoluta, incrollabile. Io cerco » questa ebbrezza ». Quando poi si accorge che questo sogno gli sfugge, Giorgio Aurispa si uccide con la donna che ama.

Ecco in breve il significato di questo romanzo dannunziano che segna, a parer mio, un notevole progresso sugli altri prima esaminati, in quanto che il D'Annunzio, analizzando la complessa anima di Giorgio Aurispa, non si è accontentato di tradurne i movimenti con altrettante note fisiche, ma ha voluto, per quanto poteva, compiere una più accurata indagine psicologica.

La prima parte del romanzo non è che una autointrospezione continua. Giorgio Aurispa ha

il bisogno di torturarsi, di smaniare, di essere sempre alla ricerca del bene ignoto; e questo suo bisogno si acuisce sempre più perchè la donna a cui Giorgio si confida, Ippolita Sanzio, non è tale certo da poter prestare molta attenzione a queste sue tormentose indagini. Ella non sente che il bisogno del maschio e davanti alle sottigliezze filosofiche dell'amante ha sempre degli atteggiamenti di stupore, anche quando si sforza di avvicinarsi a lui, di fargli credere che comprende il suo stato d'animo, che sente con lui. Ma Ippolita Sanzio tradisce troppo nelle sue sottigliezze la volontà determinante dell'autore che, dimenticando per un momento di aver dato alla donna un'altra anima, ce la presenta sotto un aspetto che non è altro che un riflesso del carattere di Giorgio. Ora in tutto questo sforzo d'indagine psichica il D'Annunzio ha falsato sè stesso, ha falsato la sua arte, non è riconoscibile: e per ciò la prima parte del romanzo desta nel lettore dapprima un senso di meraviglia e poi di stanchezza.

Nella seconda parte invece il D'Annunzio ha ritrovato i motivi vitali della sua arte e ha potuto costruire pagine di rara bellezza. Giorgio Aurispa — essendo partita per qualche tempo, la « divina » Ippolita — ritorna alla casa di sua madre e, trovandosi in contrasto quotidiano col dolore delle creature che ama e con la brutalità del padre libertino e del fratello malvagio, dimentica di ragionare sulle sue ipotetiche sventure e diventa invece un essere che soffre umanamente, tanto più che la sua fatale inerzia gli

impedisce di recare soccorso alla madre e alla sorella oppresse; medita anche il suicidio, ma poi non ne fa nulla e si riunisce di nuovo all'amante in una risorta ebbrezza dei sensi.

Da questo punto cominciano nel romanzo le lunghe e famose parti descrittive che tutti conoscono: celebre quella del pellegrinaggio a Casalbordino, dove ritroviamo il D'Annunzio delle migliori novelle di *San Pantaleone*: vi ritroviamo infatti le descrizioni di follie religiose collettive, di orrori, di spasimi, di turbamenti giganteschi, nelle quali sono sparsi tutti i meravigliosi elementi sensuali dell'arte dannunziana. Ma poi, ancora, l'artificio ha il sopravvento: Giorgio subisce persino il fascino del gran Zarathustra e precorre così il Superuomo delle *Vergini delle Rocce* e del *Fuoco*. A poco a poco Giorgio cade nella depressione estrema e si uccide trascinando seco nella morte la « divina » Ippolita.

Abbiamo notato i caratteri che fanno di Andrea Sperelli e di Giorgio Aurispa due creature affini, due vittime della sensualità, l'uno più certo della sua forza vitale, l'altro più riflessivo e quindi incontentabile. L'uno e l'altro portano però nel sangue il suggello infuocato di una femmina: Andrea la rivede in ogni fantasma e in ogni creatura viva; Giorgio non può morire se ella non muore.

Anche Ippolita Sanzio è sorella delle altre femmine dannunziane, di Elena Muti, di Giuliana Hermil. Ogni suo atteggiamento è profondamente sensuale, ogni suo moto rivela il bisogno d'amor fisico, la necessità dell'impulso

maschile. Il fascino ch'ella esercita su Giorgio è puramente carnale, poichè ella possiede una bellezza divina:

« La pelle aveva un colorito indescrivibile,
» rarissimo, assai lontano da quello usuale delle
» donne brune.... Pareva che una soffusione
» d'oro e d'ambra impalpabili arricchisse il
» tessuto variandolo d'una varietà di pallori,
» armoniosa come una musica, divenendo più
» cupa del solco delle reni e là dove le reni
» s'insertavano ai lombi, divenendo più chiara
» sul seno e sugli inguini, là dove risiedeva la
» suprema soavità dell'epidermide. I nei sparsi
» qua e là, simili a granelli fulvi, parevano
» ancor meglio affinare il pregio di quel tesoro
» tangibile.... ».

Il bellissimo corpo ha tutti i fremiti della lussuria e diviene di ora in ora più insaziabile; la provocatrice avvolge sempre l'amato nel fascino della sua bellezza per eccitarlo, per il bisogno dei baci:

« . . . . s'avvicinò a lui; gli arrovesciò d'im-
» provviso il capo, lo avviluppò in una lunga
» carezza, gli percorse tutta la faccia con la
» bocca che strisciava languida e ardente in un
» bacio molteplice. Felina, gli si avvolse, gli si
» attorse; con un movimento quasi inesplicabile,
» tanto fu agile e furtivo, venne a sedersigli
» sulle ginocchia, gli fece sentire la nudità
» attraverso del vestito leggero.... Egli tremava
» in tutte le fibre.... Ella scambiò quel tremito
» per l'orgasmo del desiderio; e le sue mani
» divennero provocatrici.... ».

La lussuria della femmina diventa tanto più ardente quanto più il romanzo si avvicina alla catastrofe. Si direbbe che la creatura bella abbia il presentimento della morte vicina e non voglia rinunciare a nessuna ebbrezza. I suoi moti diventano sempre più provocanti, pare quasi che ella reclami a viva voce il soddisfacimento della carne:

« Le mani di Ippolita lo toccavano inquie-
» tamente, gli si insinuavano nei capelli, gli
» vellicavano la nuca. Egli sentì sul collo, sotto
» l'orecchio, la bocca di lei umida e succhiante
» come una ventosa ».

E più avanti:

« Ella gli cingeva di nuovo il collo con le
» braccia nude, languida, lusinghevole, deside-
» randolo.... Era tutta ardente e tutta bella....
» Ella era la sovrana Lussuria.... ».

E ancora:

« Caddero entrambi allacciati sul divano.
» Allora la lascivia felina della nemica si mani-
» festò sul corpo di colui ch'ella credeva già
» vinto. Ella si sciolse i suoi capelli, discinse
» le sue vesti, si agitò come un arbusto dalle
» foglie odorifere per rendere tutto il suo pro-
» fumo.... Giorgio.... abbattè la creatura e, tra il
» disgusto e l'ira, con le sue mani convulsa-
» mente soddisfece sino allo spasimo quella
» brama esasperata. Si divincolava ella ge-
» mendo.... Egli persisteva, se bene soffocato
» dal disgusto, vedendola spasimare, udendo
» strano rumore che le mettevano nel ventre i

» sussulti del viscere sterile e infermo. Tutta » l'ignominia del sesso era sotto gli occhi suoi ».

Da questa scena violenta alla morte sono pochissimi istanti. Ed è tragica la situazione. La grande tristezza sensuale che prende l'anima di Giorgio dopo l'atto osceno precipita la catastrofe, avvicina l'ultimo orrore della voragine che accoglie, avvinti, i corpi dei due amanti. Ed è questa tristezza sensuale così visibile in tutta l'arte dannunziana, che ritorna qui, nelle migliori pagine di questo romanzo, il quale, pure a traverso non poche deficienze, ha bellezze tali che non si dimenticano: la scena della casa paterna; delle escursioni abruzzesi; l'interpretazione del *Tristano* di Wagner; la lussuria e la morte.

***

Parrà forse strano ad alcuno che, dopo essersi avviato per la nuova via aperta col *Giovanni Episcopo* e continuata con *L'Innocente*, secondo gli intenti esposti nella famosa lettera alla Serao, il D'Annunzio abbia potuto scrivere un romanzo come *Il Trionfo della morte* così strettamente legato al *Piacere* per intonazione e per contenuto. Ma in realtà *Il Trionfo della morte* fu pensato e in parte scritto subito dopo il *Piacere*, così che il D'Annunzio, pur risolvendosi a pubblicarlo nel '94, non contraddiceva in nulla al suo motto eroico « *O rinnovarsi o morire* ».

Esaurita infatti l'ispirazione della bontà, il D'Annunzio si rivolge alle dottrine nietzschiane

e crea il Superuomo. In un articolo del *Mattino* di Napoli (1892) Gabriele D'Annunzio, per la prima volta, esamina le dottrine di Federico Nietzsche e nella prefazione del *Trionfo della morte* ('94) rivolgendosi a F. P. Michetti, afferma di tendere l'orecchio « alla voce del magnanimo » Zarathustra » e di preparare nell'arte, con sicura fede, l'avvento dell' *Uebermensch*, del Superuomo; e l'avvento si compie due anni più tardi con *Le Vergini delle Rocce.*

Certamente questo passaggio non avviene improvvisamente, che anzi, se volessimo esaminare l' arte dannunziana anteriore, vi troveremmo molte idee e molti atteggiamenti schiettamente nietzschiani, [1] e lo stesso D'Annunzio dichiarò una volta di essere stato nietzschiano prima del Nietzsche, senza saperlo; ma noi ci rivolgiamo al primo « Superuomo » completo: a Claudio Cantelmo delle *Vergini delle Rocce.* Claudio Cantelmo è un discepolo di Socrate che dopo aver sottoposto il suo spirito ad eroiche prove, sente di essere nato per dominare, di avere nel sangue delle meravigliose energie ataviche senza poterle utilizzare. « In epoca in » cui la vita pubblica non è se non uno spet- » tacolo miserabile di bassezza e di disonore » sente di avere profondissimo il sentimento della sua « progressiva e volontaria individuazione » verso un ideal tipo latino » che dovrebbe poi

(1) Lo ha fatto in parte G. A. Borgese nel suo studio su *Gabriele D'Annunzio* pubblicato (1909) dall'editore napoletano Ricciardi nella serie dei *Contemporanei d'Italia.*

essere « il nuovo re di Roma ». Ma chi sarà questo re? Claudio Cantelmo no certo: egli è vissuto troppo tra la folla odierna e se ne sente diminuito dinanzi a sè medesimo. Bisogna che vada lontano a maturare quel che ha raccolto, con un triplice compito:

« condurre con dritto metodo il suo essere
» alla perfetta integrità del tipo latino; adunare
» la più pura essenza del *suo* spirito e ripro-
» durre la più profonda visione del *suo* uni-
» verso in una sola e suprema opera d'arte;
» preservare le ricchezze ideali della *sua* stirpe
» e le *sue* proprie conquiste in un figliuolo che
» sotto l'insegnamento paterno, le riconosca e
» coordini in sè per sentirsi degno d'aspirare
» alla attuazione di possibilità sempre più ele-
» vate ».

Generare un figlio, dunque che raccolga in sè tutte le virtù della stirpe, che possa forse egli diventare il re di Roma. In lui dovrebbero comprendersi tutte le forze vitali degli antenati che Claudio esalta:

« Lodati sieno ora e sempre per le belle
» ferite che apersero, per i belli incendi che
» suscitarono, per le belle tazze che vuotarono,
» per le belle vesti che vestirono, per i bei
» palafreni che blandirono, per le belle femmine
» che godettero, per tutte le loro stragi, le loro
» ebbrezze, le loro magnificenze e le loro lus-
» surie, sieno lodati perchè così mi formarono
» essi, questi sensi in cui tu puoi vastamente
» e profondamente specchiarti, o Bellezza del
» Mondo, come in cinque vasti e profondi mari! »

Come si vede, anche questa « superumanità » che celebra il valore antico non sa rendercene l'essenza che con parole sensuali, con colori, con suoni. La forza degli avi, la loro grandezza, sta nelle belle femmine godute, nei palafreni, nelle orgie e nella strage: sangue ed incendio.

Preso da questo ardore di procreazione, Claudio Cantelmo si ritira a Rebursa, nella solitudine, memore dell'insegnamento nietzschiano: « Il più isolato sarà il più grande fra gli » uomini », anche perchè in una terra vicina vivono tre vergini fra le quali Claudio dovrà scegliere la madre del nascituro. Le tre vergini — Violante, Anatolia, Massimilla — appartengono alla famiglia dei Capece Montaga, una volta tra le più illustri e magnifiche delle Due Sicilie, ma poi caduta in rovina. Quale sceglierà Claudio delle tre vergini? Anatolia lo respinge. Massimilla vuol farsi monaca. Non resta dunque che Violante: ma il romanzo si chiude senza che Claudio abbia ancora deciso.

Il romanzo ha due parti ben distinte: nella prima la figurazione di Claudio, i suoi propositi di dominio, la sua volontà di superare gli altri: nella seconda è Claudio in cospetto delle tre vergini; e la seconda certamente è la parte più bella del romanzo; anzitutto per il motivo sensuale che vi è svolto: un uomo giovane, vigoroso (dice a Claudio lo spirito interiore — il demonico — che è poi il suo avo raffigurato in una tela di Leonardo —: « Ormai tu potresti » fecondare il sale ») dinanzi a tre vergini asse-

tate d'amore e senza quasi speranza di potersene dissetare mai.

Gli atteggiamenti di Claudio davanti a queste tre femmine intatte e che egli desidera ardentemente, sono resi con la solita potenza rappresentativa e sono quindi altamente drammatici, ma si riducono, in fondo, ad una parte secondaria dalla quale sarebbe potuta scaturire sì una situazione di violenza meravigliosa, ma il cui effetto va invece totalmente perduto nel complesso dell'opera, che è cristallizzata nelle formule del desiderio di perfezione del protagonista. Senza contare poi che il D'Annunzio, se avesse consentito a sviluppare drammaticamente la situazione accennata, avrebbe dovuto dimenticare tutta la prima parte del romanzo e lo scopo che ha condotto Claudio a Rebursa.

Così il romanzo è strettamente logico e coerente in tutte le sue parti e ha un'intonazione ideale: di questa idealità partecipano i personaggi secondari e anche i paesaggi. Tutto è trasfigurato e assunto a valore di simbolo, anche, per esempio, l'aspetto fisico delle tre vergini che per la prima volta si fanno intorno a Claudio, anche certe nubi che sembrano levare « sulle » compagne il capo altiero aspirando a una » corona di stelle ».

Nell'intenzione del D'Annunzio, le *Vergini delle Rocce* dovevano essere la prima parte di una trilogia narrativa non per anco compiuta, che, sotto il titolo simbolico di *Romanzi del giglio* avrebbe avuto per seconda parte la *Grazia* e per terza *L'Annunziazione*. A meglio spiegare questo

concetto, credo opportuno riferire un brano di una lettera del D'Annunzio ('94) a Vincenzo Morello:

« Per l'economia dell'opera, non bisogna » dimenticare, che questo primo libro *Le Vergini delle Rocce* è una parte, non un tutto; » benchè io abbia cercato di dargli con la precisione e la forza dei contorni un aspetto di » indipendenza e d'integrità. Nella seconda » parte (*La Grazia*) che comprende la morte di » Anatolia e la follia di Violante, il dramma » irrompente dalle ultime pagine delle *Vergini* » attinge la sua più alta espressione. L'elemento » tragico vi circola come il sangue nel corpo » vivo. Il carattere essenziale del libro – il sentimento di una bellezza misteriosa e quasi » terribile – deriva da questa verità: la follia, » come la morte, anzi, più della morte eleva » la creatura umana allo stato di mistero assoluto. Io voglio qui piegare l'anima possente » di Claudio Cantelmo verso le cose che si svolgono « di là dal velo ». Dopo aver vissuto » lungamente in cospetto di questa vergine meravigliosa, che la follia rende inviolabile, » Claudio vede alfine riaccendersi nei cupi occhi » della compagna taciturna la fiamma primiera. » Ella esce dalla sua follia come da un oscuro » sogno, senza memoria. Immagina il miracolo » di una tale ora nell'anima del Cantelmo e i » fasci di gioia e di luce che traverseranno le » ultime pagine della *Grazia!*

« *L'Annunziazione* è il poema nuziale, il » poema dell'amore che crea, *Hymen o Hyme-*

» *naee, Hymen ades o Hymenaee!* È il canto che » compagna la volontà dei due nel creare l' uno: » quell' Uno che deve sorpassare i suoi crea- » tori. Nel compiere questa volontà Violante » perisce, simile a quella favolosa leonessa di » cui parla Erodoto, la quale « non partorisce » più d' una volta nella vita ». Nell' *Epilogo* la » visione dantesca di Roma riappare sotto lo » splendore delle più vaste speranze. . . . ».

Una invocazione a Dante è nelle prime pagine delle *Vergini;* con una visione dantesca il D'Annunzio avrebbe chiuso la sua opera poderosa. E se essa resta incompiuta, bisogna però tenere conto della intenzione esaminando le *Vergini:* perchè a noi sembra che questo romanzo resti, anche idealmente, troppo legato a quelli che sarebbero venuti dopo, perchè se ne possa tentare un' interpretazione assoluta. Se un giorno il D' Annunzio si risolvesse ad adempiere il voto, molte deficienze delle *Vergini* troverebbero nei libri successivi la loro spiegazione di necessità. E l' eroico programma di Claudio Cantelmo scenderebbe dalle regioni spirituali al regno della realtà.

E, ancora una volta, osserviamo che la trilogia dannunziana sarebbe stato il dramma spirituale di Claudio Cantelmo, la realizzazione del suo sforzo genetico, che avrebbe dato alla stirpe il dominatore. Compiuto lo sforzo, il dramma avrebbe avuto fine; e del re di Roma non avremmo udito parlare se non come della realizzazione dello sforzo medesimo. Che il figlio di Claudio Cantelmo potesse diventare poi real-

mente il despota che il padre ha sognato, all'artista non importa: gli basta soltanto d'aver dato vita a questa titanica lotta d'un uomo col mondo esterno e con la tradizione per il raggiungimento in sè o nella sua creatura d'uno stato di perfezione assoluta. Come tale dunque Claudio Cantelmo non è altro che la figurazione simbolica della dottrina nietzschiana, è la traduzione dell'astratto « uomo dionisiaco » nell'esempio di tutte le sue virtù di vincitore, di distruttore, di creatore.

Un anno dopo *Le Vergini delle Rocce* Gabriele D'Annunzio entrava come deputato nella Camera italiana sedendo all'estrema destra, come era naturale per uno spirito aristocratico e dispregiatore della folla: ma, dopo i sanguinosi tumulti del '98, gli parve di dover andare verso i partiti estremi come « verso la vita ». Da questo clamoroso gesto nacque *La Gloria*. Poi, spenta la speranza d'una rivoluzione (ricordiamo che il D'Annunzio ama le belle stragi, le violenze, gli incendi), il poeta ritornò al suo fantasma di eroismo individuale che aveva dato vita a Claudio Cantelmo: e, attraverso quattro drammi (i due *Sogni,* la *Città morta* e la *Gioconda*) giunse al *Fuoco.*

Stelio Effrena, il protagonista del nuovo romanzo, è un'altra incarnazione del Superuomo, colui che vorrebbe tradurre in atto uno dei tre propositi espressi da Claudio Cantelmo prima di ritirarsi nella solitudine di Rebursa: « adunare la più pura essenza del *suo* spirito » e riprodurre la più profonda visione del *suo*

» universo in una sola e suprema opera d'arte ». Lucio Settala della *Gioconda* si accinge a questo compito creando la tragica statua; Stelio Effrena, invece tende a realizzare un suo sogno meraviglioso; la resurrezione del teatro greco che deve portare nuove fonti di energia alla virtù della stirpe latina [1]. Destinata ad aver parte attiva nella realizzazione del sogno di Stelio è la Foscarina, la grande attrice tragica, che, giunta sul culmine della giovinezza, vede sfiorire a poco a poco le sue grazie e con esse l'amore di Stelio che si accende invece per la cantatrice Donatella Arvale. Quando la Foscarina si accorge che il suo amore toglie a Stelio ogni possibilità di lavoro, si sacrifica e lo lascia per andare lontano.

L'azione si svolge tutta a Venezia che ha nel libro una parte principalissima, soverchiante. Stelio vi è rappresentato nei momenti eroici della creazione e in lui è riflessa così chiaramente la personalità stessa del D'Annunzio come sin qui non era mai avvenuto. L'identificazione di Stelio col poeta è assoluta: nel libro

---

[1] È noto che Gabriele D'Annunzio ebbe veramente per qualche tempo l'idea di far sorgere presso il lago d'Albano un teatro all'aperto per la recitazione delle tragedie greche alternata con quella di drammi moderni. Come purtroppo è sempre avvenuto, anche per questo suo meraviglioso sogno il D'Annunzio fu coperto di ingiurie prima ancora che si accingesse a tradurlo in realtà. Così la volgare ignoranza dei più ha reso vano un altro tentativo di rinnovamento che avrebbe potuto produrre inestimabili benefici.

sono vere pagine autobiografiche e tutti sanno, ad esempio, che l'amore di Stelio con la Foscarina, adombra la relazione che il D'Annunzio ebbe con una grande attrice italiana.

Stelio Effrena nel romanzo è sempre rappresentato in preda all'esaltazione creatrice: egli attende ad una tragedia (è *La città morta* dannunziana), dice nella sala del maggior consiglio una conferenza sull'*Allegoria dell'Autunno*, riempie di sè e dei suoi propositi tutto il volume, rivelatore della bellezza, animatore, maestro. Stelio compie la celebrazione di sè stesso mediante una larga visione in cui ogni cosa non è più rappresentata così come appare, ma assume sempre il valore di simbolo, è idealizzata.

Il *Fuoco* è quanto di più lirico si possa immaginare; non è dunque un romanzo nel vero senso della parola: è un poema; e non precisamente un poema in prosa, perchè la prosa del *Fuoco* si riveste d'immagini come un poema lirico. Il *Fuoco* prepara le meraviglie della *Laus Vitae*: l'*immaginifico* per la prima volta vi appare. Infatti le bellezze formali del *Fuoco* non si contano e sono tali da far passare in seconda linea molte esagerazioni stilistiche che si incontrano nel libro. Stelio Effrena – il D'Annunzio – conosce il suo potere espressivo e ce lo definisce l'autore stesso così:

« Dotato d'una straordinaria facoltà verbale, » egli riesciva a tradurre istantaneamente nel » suo linguaggio le più complicate maniere della » sua sensibilità con una esattezza e con un » rilievo così vividi che esse talvolta parevano

» non più appartenergli, appena espresse, rese
» oggettive dalla potenza isolatrice dello stile ».

E invero la facoltà verbale di Stelio Effrena e la potenza isolatrice del suo stile si manifestano nel *Fuoco* in modo spesso eccessivo che falsa il contenuto del libro e qualche volta genera un senso di pesantezza opaca e di sorda irritazione: così la traduzione della sensibilità di Stelio dinanzi all'amore della Foscarina; così la ricerca di un tema melodico in una notte di vento; così la simbolica evocazione del melograno in che si nascondono molte qualità dell'arte di Stelio; così molte e molte delle fantasie di Stelio il quale ci appare come un nume che si sforzi di ridurre l'universo dentro una cornice di immagini che lo modifichino in modo da farlo apparire totalmente rinnovato.

Ma in quello che dovrebbe essere il motivo principale del romanzo, e cioè l'amore della Foscarina per Stelio, noi ritroviamo ancora e sempre l'arte dannunziana degli anni migliori. La Foscarina è la sola donna viva del libro, la donna non più giovane, sempre in timore per la sua beltà che sfiorisce, sempre più innamorata dell'uomo al quale l'avvincono sì idealità superiori, ma sopratutto un grande ardore sensuale, una ardente febbre della carne prossima a sfiorire. E nell'amore di Stelio per la donna appassionata sono anche moti sensuali mirabilmente colti, drammaticissimi. Nessuna figurazione è più potente di questa del volto della donna su cui sono impressi i segni del terribile desiderio:

« Di tutta la persona amante egli amò allora
» perdutamente i segni delicati che si partivano
» dagli angoli degli occhi verso le tempie, e le
» piccole vene oscure che rendevano le palpebre
» simili alle violette, e l'ondulazione delle gote,
» e il mento estenuato, e tutto quello che pareva
» tocco dal male d'autunno, tutta l'ombra su
» l'appassionato viso ».

Inoltre il romanzo ha mirabili paesaggi, fantastiche scene piene di colori e di suoni nelle quali vive Venezia, la regina del mare, vivono le isole della sua laguna, l'anima delle sue campane.

Importanti sono per noi, dal lato estetico, le scene che si riferiscono all'arte di Riccardo Wagner [1] e alla sua morte nelle quali, come sempre in questo mirabile libro, il D'Annunzio parla della propria anima « sotto il velame di » qualche allegoria seducente e con l'incanto » di qualche cadenza musicale ».



L'ultimo romanzo dannunziano è « *Forse che sì, forse che no* » uscito nel 1910, e che, come ogni opera del poeta, ha suscitato al suo apparire

(1) Il D'Annunzio professò sempre un grande culto per l'arte Wagneriana. Ricordiamo qui le pagine del *Trionfo della morte* nelle quali è un'interpretazione del *Tristano*; ricordiamo anche che nel palazzo Vendramin-Calergi, sul Canal Grande, dove Wagner abitò e morì, è murata una lapide commemorativa per la quale il D'Annunzio dettò l'epigrafe.

appassionate discussioni. Questo ultimo romanzo dannunziano si ricollega, pure attraverso una salda volontà eroica, al *Piacere* e al *Trionfo della morte*. Paolo Tarsis, come Andrea Sperelli, come Giorgio Aurispa, deve combattere contro la bellissima nemica: la Lussuria. Andrea Sperelli resta vinto nella lotta e non avrà più bene; Giorgio Aurispa per liberarsene trascina con sè nella morte la femmina del suo piacere; Paolo Tarsis cerca invece una morte eroica: tenta col velivolo la traversata del Tirreno, risoluto a perire. Ma i fati lo vogliono salvo per più gloriose gesta. Ed egli vivrà, superando con una vittoria eroica la crisi sensuale che lo devasta. Paolo Tarsis è dunque Andrea Sperelli passato attraverso la dottrina del Superuomo; egli (come il Cantelmo aspirava al dominio politico, come Stelio Effrena e Lucio Settala al dominio artistico, come Corrado Brando al dominio delle terre ignote e Mario Gratico a quello del mare) aspira al dominio dei cieli contrastatogli da troppe passioni terrene.

E le passioni che s'agitano in questo romanzo sono così complesse e mostruose che l'opera diventa una calda orgia sensuale. Folle lussuria è quella di Paolo per Isabella Inghirami; quando apprende che ella si è data al giovinetto fratello, si sfoga brutalmente su di lei percotendola, le lancia sul viso parole infami, e poi freneticamente la possiede in un impeto di furore sadico; Isabella, la vedova di Marcello Inghirami, è ancora Elena Muti del *Piacere*: costei abbandona Andrea Sperelli per sposare

un ricco inglese; Isabella, benchè affermi di amare Paolo, non si risolverebbe mai a sposarlo poichè perderebbe il patrimonio lasciatole dal primo marito; e nei furori sensuali Isabella è ancora Elena Muti, ma anche Ippolita Sanzio, che sa tutte le arti afrodisiache, tutte le giaciture, tutte le follie della carne. Inoltre, nuovo elemento nel romanzo dannunziano, sappiamo dell'amore di lei pel fratello Aldo, un repugnante tipo di pubere corrotto, che ha nel sangue e nel cervello la tabe sensuale e che vorrebbe assassinare Paolo come colui che è suo rivale nell'amore di Isabella.

L'elemento nuovo di questo romanzo è dunque l'incesto; nell'*Innocente* abbiamo veduto accenni alla aspirazione di Tullio di legare a sè Giuliana con amor « sororale »; nella *Città morta* il desiderio incestuoso di Leonardo per Anna Maria conduce sì alla catastrofe, ma non si traduce nella turpe realtà; in questo romanzo invece « la cosa orribile » si è già compiuta da tempo, prima che l'azione cominci, e domina l'azione stessa e determina la follia di Isabella e la liberazione di Paolo Tarsis. Isabella e Aldo sono due creature abbiette; l'incesto pare a Isabella l'esaltazione dell'amore in quanto che ella dice a Paolo: « La colpa di cui m'accusate, » io l'ho commessa, per amore dell'amore, perchè » non è vero che la perfezione dell'amore sia » nella congiunzione di due ». E prosegue: « L'amore, come tutte le potenze divine, non » si esalta veramente se non nella trinità ». Aldo ha sempre nel sangue il desiderio carnale

della sorella, che l'ha iniziato ai misteri di Venere, e giunge sino a meditare l'assassinio di Paolo.

Vicino ad Isabella stanno poi altre due sorelle: la giovinetta Vana e la piccola Lunella, che partecipano anch' esse della natura comune: Vana sente il fastidio della sua purità, vorrebbe sacrificarla proprio a Paolo Tarsis; ma Paolo è troppo preso di Isabella per accorgersi di lei. Vana allora denunzia a Paolo l'amore incestuoso di Aldo e di Isabella, ma quando vede che neppur questo orrore serve a togliere Paolo dalle braccia di Isabella, si uccide. Anche la piccola Lunella mostra già precoci indizi di sensibilità morbosa, e non occorre essere profeti per affermare ch' ella dividerà il destino delle sorelle.

Tutto questo viluppo di casi lussuriosi è narrato in una prosa così calda di toni e di colore che partecipa all'orgia sensuale dei personaggi. Certe volte la ricerca dell' effetto è manifesta così come l'ostentazione del nuovo; ma in compenso anche qui vi sono paesaggi indimenticabili, attimi colti dal grande artista che si cela sempre in ogni opera dannunziana. Certe volte un solo aggettivo, un motto, bastano a darci una sensazione visiva perfetta quale forse non ci darebbe una descrizione.

Dalle novelle della giovinezza a questo ultimo romanzo, attraverso profondi sommovimenti ideali, un elemento è rimasto immutato nell'arte dannunziana: il senso naturalistico dell'ambiente e del paesaggio, la immedesimazione

delle creature con il mondo esterno, la perfetta rispondenza dello spirito umano alle eterne forze naturali. Vista sotto questo aspetto, l'arte dannunziana è la fedele interprete d'una grande visione panteistica; ed è per ciò che, pur attraverso molti errori e molti tentativi vani, il grande paesista D'Annunzio riesce a vincere e a vivere.



CAPITOLO SESTO

L' ORA PRESENTE

Le signore che scrivono: spiriti e forme della letteratura femminile – Un romanziere nazionale: Enrico Corradini — L'opera di Luciano Zùccoli e di Luigi Pirandello — La schiera dei dannunziani — La giovane letteratura — Conclusione.

Esaminando con animo sereno le presenti condizioni della letteratura femminile in Italia, ci pare che il complesso fenomeno lasci intravedere l'assenza quasi completa di una valida affermazione e che — esclusi i due o tre nomi ai quali abbiamo già accennato — le Signore che scrivono sieno ben lungi dall'aver toccato quelle vette dell'arte che la critica compiacente ha con tanta facilità posto sotto i loro piedi, senza che esse superassero nessun arduo cimento per conquistarle da sole.

Intanto una vera e propria letteratura femminile in Italia non esiste: il carattere della femminilità esula completamente dalle opere

delle scrittrici migliori, le quali hanno potuto qualche volta scrivere libri che sono opere d'arte perchè si sono sbarazzate dal loro bagaglio di femminilità. È il caso, per esempio, di Matilde Serao: questa illustre scrittrice è giunta alla meta vittoriosa coi primi romanzi d'ambiente napoletano, completamente oggettivi, secondo la formula della scuola veristica. Un lettore che abbia tra le mani uno di questi primi volumi della Serao e che ignori il nome dell'autore, non sogna nemmeno che esso sia dovuto ad una donna: l'opera d'arte esiste allora appunto perchè l'autore è passato in seconda linea ed ha fatto agire i suoi personaggi non secondo i propri sentimenti ma come li ha visti nella vita. E Matilde Serao era appunto la scrittrice più adatta a questa opera di autoelimazione: la sua vita avventurosa di giornalista, temprandone maschilmente il carattere, l'aveva messa in diretto contatto con la plebe napoletana della quale ella aveva potuto penetrare tutti i segreti, le miserie, le vergogne; e in conseguenza, renderle come le aveva vedute.

Invece quando la Serao si è rammentata di avere una propria sensibilità e ha messo da parte il *carnet* della cronaca giornaliera, ha creato dei personaggi completamente falsi, foggiati secondo i suoi sentimenti uniformi.

Così è avvenuto nell'arte della Serao un regresso: dalle vere opere d'arte della prima maniera agli ultimi mediocri romanzi nei quali l'analisi delle passioni è così limitata che, se vi troviamo delle creature femminili che agiscono

e parlano con discreta verità c'imbattiamo invece in personaggi maschili che sono quanto di più convenzionale si possa credere, e tutti foggiati secondo un unico modello (1).

Cosa vuol dir ciò? L'autrice — una donna — ha sempre facoltà d'indagine psicologica molto limitate e le applica secondo che può. I tipi femminili, naturalmente, le riescono, perchè è almeno da concedere che una donna sappia come pensano ed operano le sue simili; per il tipo maschile invece è tutt'altra cosa. La donna in generale, anche nella vita, non conosce mai bene l'uomo o si accontenta di conoscerlo superficialmente. I suoi stati d'animo, i suoi fenomeni spirituali complicatissimi, il congegno della sua mente e del suo cuore, le restano quasi ignoti; ed è tanto più naturale dunque che trasportando questa concezione larvale dell'uomo nella letteratura, il personaggio risulti sempre così sbiadito che non lo si riconosce più: e se in un romanzo femminile ci fossero anche cento uomini che partecipano direttamente alla azione, si può essere sicuri che essi sono la copia unica di un unico modello mal costruito.

Nei romanzi femminili poi la donna è sempre rappresentata vittoriosa in un dissidio con l'uomo:

---

(1) Della Serao si annunzia in questi giorni un nuovo romanzo, *Ella non rispose...*, che pubblicherà la *Lettura*. Non si differenzierà esso dagli ultimi romanzi della scrittrice napoletana? Lo temiamo: e ce lo fa credere sopratutto la preoccupazione dell'autrice nell'annunziarlo come un *romanzo d'amore*.

e per conseguenza anche la donna non è più nella realtà ma risulta idealizzata. Abbiamo visto anche nei romanzi fogazzariani questo dissidio e questa superiorità della donna sull' uomo: ma, Franco e Luisa, per esempio, sono creature che vivono e si fermano nella nostra mente; e se dobbiamo rimproverare a Franco il suo egoismo spirituale che si traduce poi nelle vicende della vita, non possiamo mai affermare che il suo carattere abbia alcunchè di assurdo e che il suo dissidio con Luisa sia di maniera. Invece nei romanzi femminili è la maniera che domina: di maniera i personaggi, di maniera l'ambiente, di maniera il modo di esprimersi. Dove la bella spontaneità che sarebbe lecito attendersi da una scrittrice che porti nell' arte tutto il suo entusiasmo? Mi si dirà: ma appunto questa costruzione di maniera è quella che ci può dare il carattere dell'arte femminile, il tono che la distingue. Grazie tante! se l'arte per definirsi o per distinguersi deve ricorrere alle deficienze, l'arte è completamente negata. Se di un romanzo femminile dobbiamo dire: è femminile perchè è assurdo, ognuno vede dove andiamo a finire.

E l'uniformità desolante si trasmette poi dalle opere singole di una scrittrice, a tutta la produzione femminile: togliamone i primi romanzi della Serao e della Deledda, e poi si dica se alcuna delle nostre scrittrici ha dei caratteri suoi proprî, ha delle particolari visioni artistiche, che la distinguono dalle altre. No: tutte vedono, sentono e si esprimono alla stessa maniera talchè

è difficile, per non dire impossibile, il distinguere, ad esempio, un romanzo di Jolanda da uno della signora Melegari. È appunto la negazione della personalità alla quale abbiamo accennato in principio.

Nella letteratura femminile manca sempre la nota personale, ed è questo un difetto così grave che, a parer nostro, implica la negazione stessa dell'arte; talchè possiamo dire che il libro di una donna sta ad un libro maschile come una brutta oleografia ad un quadro di Tranquillo Cremona. Pensiero e stile, visione e forma mancano nella letteratura femminile, che non è ancora uscita dal campo del dilettantismo e che, siamo certi, non ne uscirà mai.

Indice di questo stato di inferiorità assoluta della letteratura femminile è la stessa sbalorditiva copiosità della produzione. Una scrittrice che si rispetti ha sempre al suo attivo un paio di dozzine di romanzi ai quali di regola generale ogni anno si aggiungono molteplici fratelli. Per una signora scrivere un romanzo o una raccolta di novelle è la cosa più facile di questo mondo; ed esse vi ci accingono con una serenità di spirito che stupisce, mentre l'arte, per chi la sente, dà i tremiti e non lascia riposo: e l'opera d'arte si scrive in uno stato d'animo che rasenta l'eccitazione. Avete appena finito di digerire cinquecento pagine (perchè le pagine dei romanzi femminili sono quasi sempre cinquecento) poniamo di Neera, che salta fuori Jolanda, o Fulvia, o qualche altra gentile dal nome peregrino che vi getta fra capo e collo una mezza dozzina di

opere nuove. E ad ogni passo in avanti che cronologicamente fa una scrittrice, corrisponde sempre un passo indietro nella valutazione del merito artistico.

La lirica è invece forse quella parte della letteratura nella quale la donna ha fatto prova migliore: ed il perchè è ovvio. Infatti la lirica è definita, anche nei trattati di stilistica, espressione d'interne commozioni o di sentimenti personali, e non è chi non veda come in questo campo la donna abbia mezzo di farsi onore, mettendo in prima linea appunto quella sensibilità personale che sciupa nell'arte narrativa. E in Italia in questi ultimi tempi abbiamo avuto buonissime poetesse: la Brunamonti Bonacci, Vittoria Aganoor Pompili, Ada Negri, Amalia Guglielminetti e parecchie altre che si distinguono per una bella spontaneità e per schietta facoltà d'espressione lirica. E notate che fuori della sola lirica non c'è scampo. Quando la donna ha voluto, per esempio, cimentarsi al teatro ha fatto quasi sempre fiasco solenne [1].

Ritornando al romanzo e scendendo dalla tesi generale ai particolari, prendo i primi tre

---

(1) Esempio: quello della *Rosa azzurra* di Annie Vivanti (per cui si prese una buona arrabbiatura il Carducci) e anche — memorabile — quello dell'*Amante ignoto* di Amalia Guglielminetti. Con tutto il rispetto che abbiamo per l'autrice, non possiamo esimerci dal dirle che questo suo *Amante ignoto* meritava proprio di restare... tale, tanto più che nessuno le aveva chiesto di farcelo conoscere.

romanzi femminili, relativamente recenti, che mi tornano a mente: anzitutto i *Divoratori* di Annie Vivanti. Anche questa signora, che da alcuni anni taceva, s'è ora ricordata di essere nata scrittrice, anzi poetessa discreta — o fortunata? — e autrice drammatica fischiatissima: e da qualche tempo è ritornata all'arte narrativa, alla quale ha testè dato un altro romanzo, *Circe*, per cui non trovo aggettivi che ne possano rendere il male che ne penso. Del resto la signora Vivanti deve avere qualche fascino particolare che vale più d'ogni dote artistica: basti dire che pe' suoi versi è riuscita a farsi scrivere una prefazione da Giosuè Carducci il quale aveva solennemente proclamato che nè preti nè signore non dovrebbero mai avere colloqui con le muse.

Anche la signora Vivanti dunque — che da un certo tempo taceva — a un tratto si è accorta che le bolliva nell' animo qualche cosa di nuovo: il fantasma di un romanzo. Penna in mano e avanti: dopo alcuni mesi o settimane la letteratura femminile aveva cinquecento pagine di più. L'intreccio di questo libro — come appare dal titolo — ha un certo sapore di cannibalismo metaforico che non è certo di buon gusto: infatti la Vivanti che ha una figliuola di genio (così almeno dice lei: ma realmente la sua figliuola non è che uno dei soliti *enfants-prodige* della cui genialità fra qualche anno non resterà che la memoria sbiadita) racconta come il genio della figlia faccia scomparire, o *divori*, quello della madre. È insomma un'autocelebrazione della

stirpe dei Vivanti; tutta roba fatta in casa: senza originalità e senza nessun altro pregio che compensi questa deficienza.

Quasi contemporaneamente alla signora Vivanti, ecco un'altra scrittrice: Dora Melegari [1], che offre modestamente al pubblico un mastodontico romanzo intitolato *La città del Giglio* e che sarebbe, se non erro, la seconda parte della trilogia *Le tre capitali*.

La città del Giglio (il nome...... è nuovo) è, naturalmente, Firenze, la Firenze capitale del nuovo regno dopo Torino e prima di Roma. Nel libro va e viene una folla immensa: urla, gesticola, piagnucola, fila il sentimento, combatte, muore, ritorna, fugge, si sposa, tutto con una velocità vertiginosa. La Melegari ha evidentemente voluto descrivere la vita fiorentina d'allora, ma nel libro non c'è nessuna nota particolare che distingua quei personaggi (che pure avrebbero dovuto vibrare ancora dei ricordi delle lotte del risorgimento, come Franco e Luisa, le belle creature fogazzariane) da coloro che vivono oggi, vuoi a Firenze, vuoi altrove. Confesso che leggendo il romanzo sono rimasto assai male; ma ancora più leggendo gli articoli così detti critici che gli furono dedicati. Infatti press'a poco vi si diceva: « la Melegari ha scritto un romanzo molto buono; soltanto c'è un piccolissimo difetto: trascura un po' troppo il colore

---

[1] Preferiamo Dora Melegari nei suoi saggi di storia e di sociologia, alcuni dei quali sono realmente belli.

locale: vale a dire trascura di mettere in iscena persone che riflettono realmente la vita fiorentina di quel tempo ».

Il piccolissimo difetto diventa invece per noi enorme: basta pensare che l'intenzione della autrice era appunto quella di presentarci la Firenze italica, e che non c'è riuscita. Va bene che, secondo il dogma cattolico, quelle che contano sono le intenzioni; ma in arte le intenzioni non hanno nessun valore.

Il caso della signora Melegari è tipico e dimostra tutta la falsa costruzione dell'arte narrativa femminile. La scarsa sensibilità visiva delle donne, la facoltà anche più scarsa di penetrazione psichica, le costringono a mettere i loro personaggi dentro un quadro d'ambiente assolutamente convenzionale, e quindi falso; e per una scrittrice è tutt'uno che l'azione si svolga in Lapponia piuttosto che a Parigi.

Uno degli ultimi romanzi di Matilde Serao, *Evviva la Vita!*, si svolge per esempio a Saint Moritz: ma la pittura d'ambiente è così artificiosa e indipendente dall'azione che vi si svolge, che si potrebbero benissimo trasportare le tende all'Abetone o a Montecatini senza che l'economia del romanzo ne scapitasse. Invece provate a togliere l'azione del *Piacere* dell'ambiente romano, quella del *Fuoco* da Venezia, quella del *Piccolo mondo antico* dalla Valsolda e del *Moderno* da Vicenza: il romanzo ne muore, perchè in esso l'ambiente prende parte diretta all'azione stessa e ne è una delle determinanti principali.

Scomponendo dunque la letteratura femminile nei suoi vari elementi, risultano lampanti le deficienze che ne fanno una secondaria forma d'arte: anzitutto la scarsa originalità d'invenzione, e poi il limitatissimo campo di osservazione e d'indagine e l'assoluta mancanza delle relazioni fra personaggi ed ambiente; da questi elementi il giudizio che necessariamente si trae non può essere che negativo. Ora noi ci troviamo di fronte ad una vera contraddizione in termini: poichè mentre collettivamente la critica è disposta ad ammettere la verità del giudizio sopra formulato, d'altra parte i libri delle signore, presi uno per uno, vengono giudicati con criteri assai differenti da quelli coi quali si dovrebbe giudicare un'opera d'arte, senza preoccuparsi cioè del nome che porta in testa.

Giudicando un libro femminile il critico pone avanti implicitamente questa pregiudiziale: è l'opera di una signora, quindi bisogna essere indulgenti, quindi non bisogna chiederle stretto conto del come l'arte vi è trattata. Un libro femminile è giudicato insomma ad una stregua assai diversa da quella con cui si giudica il libro di un uomo: con questi non si transige; con quella si lascia correre. Cavalleria? Sarà benissimo; ma ad ogni modo è un sentimento di rispetto assai male inteso che provoca poi effetti deleteri sul buon gusto del pubblico il quale, fra le lodi del critico e il suo personale senso di noia, si domanda press'a poco come lo Stecchetti in un suo sonetto famoso: « Sono un poeta o sono un imbecille? ».

Lo stesso Benedetto Croce, che, come è noto, in fatto di critica va per la maggiore, nello studio che ha dedicato a *Neera* (l'unico, dopo quello della Serao, che riguardi una scrittrice di romanzi) non ha saputo del tutto sbarazzarsi della pregiudiziale a cui abbiamo accennato prima e ha temperato i suoi biasimi con molte, con troppe lodi. Ora a me pare che strida assai un elogio di *Neera* accanto, per esempio, ad una severa disamina dell' opera fogazzariana, a una critica ingiusta e acerba della poesia del Pascoli: e che mettere il nome di questa scrittrice o di un' altra qualsiasi, accanto ai nomi gloriosi del Fogazzaro, di Alfredo Oriani, del D'Annunzio, del Verga, del Capuana, sia farle un onore assolutamente immeritato, tanto più immeritato anzi quando si pensi che il Croce ha trascurato del tutto e *ostentatamente* il Rovetta, che pure ha tanti meriti d' ingegno e di cuore.

Qualche anno fa Luciano Zùccoli avanzava il timore che a poco a poco le donne avrebbero finito con lo scacciare gli uomini dal campo dell' arte narrativa, ma a me pare che da due anni le sorti siano alquanto mutate e che le valide affermazioni di alcuni giovani scrittori lascino sperare in non lontano glorioso avvenire per il nostro romanzo. Il pericolo sembra per ora definitivamente scomparso, ma caso mai ritornasse, ricordiamoci che non dipende che da noi l'arrestarlo. Ricordiamoci che la fortuna sia pure fittizia, della letteratura femminile, dipende in gran parte dalla critica compiacente che usa, nel giudicare, due pesi e due misure. Raramente

un libro femminile resiste alla... prova dei fatti, ma se invece di metterlo faccia a faccia con le implacabili leggi dell'arte, lo aiutiamo a girare gli ostacoli, non lamentiamoci poi dell'esistenza di un « pericolo roseo » perchè proprio noi lo avremo fatto nascere.

***

Abbiamo esposto le nostre idee sul valore della letteratura femminile, sforzandoci di formulare un giudizio dal quale esulasse ogni sospetto di prevenzione. E poichè il giudizio generale si può applicare volta a volta ad ognuna delle nostre scrittrici, non ci fermeremo nello esame delle singole opere, ma ne faremo un cenno per debito di cronaca e di imparzialità.

Bisogna anzitutto cominciare da quelle che hanno avuto il merito di essere fra le prime quando la schiera delle scrittrici era in formazione: ricordiamo fra esse Carolina Invernizio, la « Contessa Lara », Anna Vertua Gentile, Ida Baccini, Grazia Pierantoni Mancini, Cordelia, la Marchesa Colombi.

Trascurando la Invernizio, scrittrice di torbidi romanzi d'appendice, grotteschi e feroci, le altre scrittrici nominate sono quelle che degnamente possono lasciare memoria di sè in quanto non uscirono dai limiti della letteratura amena e scrissero romanzi e racconti di affetti semplici e di virtù famigliari, spesso con bel garbo e con ottimo stile.

La Contessa Lara è più nota per certi suoi versi passionali e morbosi e per la sua tragica fine, che per una vera affermazione nell'arte narrativa; ma invece chi nella sua giovinezza non ha letto le pagine semplici e buone della Vertua Gentile? chi non ricorda i libri per l'infanzia, ottimi e scritti in buon italiano, della Baccini? chi i romanzi o le novelle commoventi della Pierantoni Mancini, della Marchesa Colombi, di Tommasina Guidi, e di altre buone signore le quali, appunto perchè non avevano nessuna pretesa psicologica, riuscivano ad interessare? Ma, ahimè! oggi una signora che scrive sorriderebbe a sentir nominare *Le memorie di un pulcino* o *L'odio di Rita*; eppure questi due libri, che ottengono effetti artistici propri della spontanea semplicità con la quale furono pensati e scritti, valgono tutti i *Divoratori* e tutte le *Circi* di questo mondo, tutta infine la complessa e vacua letteratura femminile che ci delizia da dieci anni a questa parte.

Superato questo primo periodo nel quale le scrittrici si ricordarono d'essere, sopra ogni cosa, madri ed educatrici, la donna si volse a studiare il cuore umano, ma si fermò alla morfologia; e credendo di analizzarne i sentimenti, ha sempre descritto invece un muscolo « involontario » che batte perchè il sangue lo muove. Oh! l'anima umana rappresentata dalle letterate! È una cosa compassionevole, grottesca. È una enorme finzione, presentata in buona fede sì, ma finzione: le assurdità, le ingenuità che nei romanzi femminili si compiono, sono tali da

farci apparire quei personaggi altrettanti fantocci di carta, senza sangue e senza vita. Infatti la loro vita fugge per i loro stessi pori e di tutte le creature della letteratura femminile non una ne resta che possa sfidare la giustizia del tempo.

Con *Neera*, o dopo di lei, tentarono l'indagine psicologica nei loro romanzi o nelle loro novelle molte scrittrici: Jolanda, Bruna, Bice Speraz (Bruno Sperani), Clarice Tartufari, Ida Finzi, Fulvia, Gemma Ferruggia, Luigi di San Giusto, Rossana, Regina di Luanto, ed altre infinite che non vogliamo qui ricordare e la cui produzione complessiva è di così alta mole da sbalordire. Notiamo poi di passaggio che la maggior parte di queste scrittrici si celano sotto il velo di uno pseudonimo, spesso di un cattivo gusto esasperante, forse per indulgere ad un loro riposto sdilinquimento romantico che fa capolino di quando in quando attraverso l'ostentata impassibilità della analizzatrice di passioni umane.

Alla schiera di queste scrittrici, negli ultimi tempi si sono aggiunte alcune giovani forze che hanno realmente (siamo giusti) qualche merito, pure sempre soverchiato da tutte le deficienze che siamo venuti sin qui esponendo e che, conviene ripetere, sono comuni a tutta l'arte narrativa femminile. Fra esse notiamo la torinese Carola Prosperi, vincitrice col suo romanzo *La paura d'amare* del concorso Rovetta, suddiviso fra lei e due giovani romanzieri, Maria di Borio, già nominata, Adelaide Bernardini, la poetessa

Guglielminetti, la signora Ubertis Gray (*Térésah*) e Paola Drigo (1).

***

Abbiamo accennato poco più sopra ad un *Concorso Rovetta* bandito fra i romanzieri italiani ed abbiamo detto che il premio venne diviso fra tre scrittori: essi sono Carola Prosperi, Luigi Siciliani, Virgilio Brocchi. La relazione della Giuria di questo concorso è stata piena di melanconico pessimismo e l'esito stesso del concorso ha confermato che l'Italia oggi non può contare su nessun vero romanziere e che neppure vi è speranza nel prossimo avvento d'un redentore del nostro romanzo. Pure in questi pochi anni si sono avute notevoli affermazioni, e benchè il capolavoro atteso sia di là da venire, è lecito sperare in un risveglio, in una ripresa che conducano l'arte nostra verso le vette che un tempo le furono note. I giovani romanzieri d'oggi sono moltissimi, e nessuno, o quasi, segue un determinato indirizzo di scuola. Io credo che questo sia un bene, tale da permettere la libera esplicazione di energie senza nessun limite teorico. Così abbiamo visto, e vediamo, prosperare presso noi i più disparati generi di romanzo, e

---

(1) Fra le ultime opere femminili notiamo questi libri di novelle: *Il cuore in gioco* di Carola Prosperi; *I volti dell'amore* della Guglielminetti; *Il salotto verde* di «Térésah»; e il romanzo *Faustina Bon* di Ida Finzi.

uno stesso autore trattare con uguale sicurezza, l' un genere e l' altro.

Si ricollega alla pura tradizione del romanzo storico con intento politico il giovane scrittore Enrico Corradini, autore di drammi, novelle e romanzi che gli valsero buona fama letteraria, ma noto sopra tutto per essere stato l'iniziatore presso di noi, con altri generosi, di quel movimento nazionalista che in breve volgere di tempo ha raccolto intorno a sè le migliori e più nobili forze dell' Italia giovane. Il Corradini ha l'anima d' un apostolo e il cuore d' un poeta e se da prima dovè incontrare nella sua impresa ostacoli e derisioni (gli vennero queste anche da uomini di parte liberale che poi riconobbero il loro errore e sinceramente se ne dolsero) ormai sono tutti concordi nel riconoscergli i meriti che gli spettano.

La dottrina nazionalista venne formulata dal Corradini assai tempo prima che l' Italia desse il segno del suo magnifico risveglio con l'impresa libica. E in molta parte il merito di questo risveglio risale al Corradini stesso e ai suoi amici i quali in pochi anni hanno reso possibile nella nostra politica un orientamento che sarebbe stato follia sperare dopo l' infausto periodo che seguì alla giornata di Adua, nella quale fu travolto e rovinò il grande sogno imperialista di Francesco Crispi.

Il Corradini si è servito per esporre le sue idee politiche anche del romanzo e ha scritto in questo genere due opere d'arte fra le migliori della giovane letteratura, poichè, preoccupato di

attingere alla recente storia d'Italia l'attività vitale per le creature della sua immaginazione. non ha mai dimenticato che l'arte è fine a sè stessa e che l'importante è di avere la coscienza informata di generose idee; allora anche l'arte se ne riempie e vive.

Dei due romanzi del Corradini (*La Patria lontana* e *La guerra lontana*) acquista ora maggiore importanza, quest'ultimo, come il più significativo, perchè, uscito proprio alla vigilia della guerra di Tripoli, ha in sè un intimo senso profetico che gli avvenimenti politici e militari dovevano poco dopo confermare. *La Patria lontana* (pubblicato prima, ma, idealmente, posteriore all'altro) riprende e sviluppa il problema dell'emigrazione ed ha un alto valore patriottico in quanto che afferma la superiorità del sentimento nazionale sopra ogni ostacolo di tempo e di luogo (1).

La *guerra lontana* che dà il titolo al romanzo è la prima guerra d'Africa, che segnò il tentativo di espansione dell'Italia e che, come tutti sanno, fallì. Dopo di essa, il nostro giovane paese distolse completamente la sua attenzione dai problemi della vita internazionale e si concentrò nei problemi interni. E

(1) La medesima idea informatrice è nel dramma del Corradini *Le vie dell'Oceano*, nobile opera di fede nazionale, pure essendo viva opera di teatro. Nei libri del Corradini infatti la parte dottrinale o polemica non soverchia mai la parte artistica, anzi l'una si fonde con l'altra in giusta misura dando vita a vere opere d'arte.

molti, troppi anni, dovettero passare prima che i tristi effetti di quella guerra avessero fine! Guerra che fu, purtroppo, *lontana* dall'anima degli italiani, o avversi o incuranti. Il solo uomo che ne ebbe la visione netta, precisa, grande, Francesco Crispi, ne rimase vittima. Egli agì per l'Italia separato dall'Italia del suo tempo; mente vastissima, precorse gli eventi e non s'avvide — generoso errore ideale — che la coscienza politica degli italiani non era ancora formata e che il popolo non poteva comprendere e seguire il suo sogno. Dopo la infausta giornata d'Adua, l'Italia, guidata dal retore Cavallotti (infausto uomo politico e cattivo poeta) e dai suoi seguaci, ligi a quella democrazia francese di cui non sdegnavano gli aiuti finanziari, ardenti, essi piccolissimi, di abbattere l'uomo tanto più grande di loro perchè la stessa natura l'aveva posto in alto, si accanì contro il Crispi che aveva sognato per lei un avvenire di prosperità e di grandezza e che non era riuscito a tradurre nella realtà questo suo grande sogno perchè, ricordiamolo bene, l'Italia non aveva saputo, nè voluto seguirlo.

Lo sfondo del romanzo di Enrico Corradini è dunque la guerra d'Africa del 1896 e, più precisamente, gli effetti che la guerra ebbe sulla vita italiana d'allora. Abbiamo dunque dei casi fantastici su uno sfondo storico; ma chi — dato il pensiero politico del Corradini — affermasse che la narrazione non è che un pretesto, errerebbe, poichè l'intima essenza del libro assurge da uno scopo politico immediato e interpreta

l'enorme conflitto fra due tendenze: i partigiani della guerra (uomini di forza e di fede) e gli avversari della guerra medesima (una cortigiana, i demagoghi, le turbe); e questi ultimi hanno ragione del saldo entusiasmo dei primi. Così ha voluto il nostro triste destino!

Dopo ciò ci sembra superfluo l'esporre il contenuto di questo romanzo, il quale, essenzialmente sta tutto nei contorni. Le azioni si svolgono sullo sfondo di Roma nell'anno della guerra. È uno sfondo di così viva e cruda realtà che ci richiama insistentemente alcune pagine dei migliori romanzi francesi. Questo però va detto a tutta lode dello scrittore italiano. E sullo sfondo si delineano cupe tragiche giornate: di passione, di entusiasmo, di fede, di sconforto infine, di follia, di urla incomposte, di pazzo terrore. Ministri, uomini politici, giornalisti letterati, banchieri, intriganti, femmine, tutto ciò che di nobile e di ignobile ha la vita di una grande città, tutti i raggiri subdoli e inconfessabili che circondano la nostra politica, tutti gli sfoghi delle passioni più alte e dei desideri più volgari. Questo il romanzo di Enrico Corradini ci narra in pagine di meravigliosa efficacia.

E, tra la folla anonima del libro, vivono e palpitano personaggi storici che noi riconosciamo. V'è il ministro, Francesco Crispi, v'è il poeta, Giosuè Carducci, v'è lo storico, Alfredo Oriani. Il ministro opera e vigila, raccolto nel suo sogno; il poeta, che palpita con lui ed è rude ed è sdegnoso, freme nell'attesa degli eventi; lo storico non ha fede nel presente, ma vuole che si ridesti

prima la coscienza del popolo perchè sia possibile raggiungere le luminose vette future. Sono gli spiriti magni della nostra terra, che si raccolgono intorno alle speranze della patria come intorno a un altare, ma che la viltà bruta dei più ricaccia indietro perchè ogni entusiasmo si spegne dove non c'è la fiamma della fede che incita e che fa gli eroi.

E dopo i personaggi storici, i personaggi fittizi del romanzo. Ecco il protagonista Ercole Gola, direttore d'un grande giornale, uomo di fortissimo ingegno, ma corrotto, ambizioso, sensuale, avido di piaceri e di denaro. Ecco la bella Carlotta Ansparro, la donna politicante, che rappresenta la corruzione e il peccato. È la tentatrice: complice di raggiri, orditrice d'inganni, Vorrebbe che il Gola per lei combattesse il vecchio ministro senza dargli quartiere. E quando il Gola scrive nel suo giornale in favore della guerra, la donna si stacca da lui per cadere nelle braccia del deputato Lambio. Tutta una folla così che si muove, che vive, che freme, che urla. Un cumulo di errori, di passioni, di vergogne. Il Gola che sotto un denso strato di cinismo e di corruzione sente ridestarsi a poco a poco la fiamma del dovere e dell'amore, la vecchia madre forte e rozza come le rupi intatte del suo Lazio, Piero Buondelmonti, il giovane entusiasta e ignaro che ritroveremo protagonista della *Patria lontana*, l'Ansparro, il Lambio, sono tutti caratteri magistralmente condotti, che riescono a imprimersi nelle fibre del nostro cuore come un valido segno incancellabile.

E quando noi ci ritroviamo, nelle giornate che seguirono la disfatta di Adua, a Roma, e tutte le passioni e tutte le vergogne diventano così giganti da rasentare l'orrore e la follia, noi ci sentiamo presi in mezzo a un turbine che ci avvolge e ci trascina e ci lascia poi sbigottiti e tremanti. La Roma di quei giorni è una bolgia dove tutte le più luride passioni possono liberamente esplicarsi, dove un fiume di fango si riversa e ci soffoca, dove si sono date convegno tutte le nostre più tristi forme di delinquenza civile e morale perchè c'è un uomo da abbattere, perchè si spera che, posto il piede sul suo cadavere, la scalata al potere sia più facile e più libera. E tutti gridano infamie nel nome d' Italia.

Questo si sente nelle stupende pagine di Enrico Corradini : e si sente con un' infinita tristezza e con un nuovo fervore di propositi. Forse per la tristezza e per il fervore il libro del Corradini ha raggiunto la sua potente significazione. Non opera di propaganda, ma opera di energia, e, sopratutto, opera d'arte. Poche volte ci fu dato leggere un romanzo così fermo e saldo, così fine nei particolari, così irrompente nelle pagine dove l' entusiasmo o la delusione lanciano il loro grido. La Roma che ci appare attraverso il romanzo ha tutti i caratteri essenziali d'una di quelle città i cui segreti sono stati rivelati da l'arte implacabile di Emilio Zola. Vi sono pagine di così intensa verità che danno brividi di orrore e fanno fremere di ribrezzo. La vergogna dell' Italia di allora ci

entra nel cuore come una vergogna presente, e ne abbiamo un dolore così vivo che l'anima si abbatte. L'opera d'arte ha pienamente raggiunto il suo scopo, chè dal dolore sgorga l'energia più vitale e la fede più ferma.

***

Accanto al Corradini notiamo il comandante Guido Milanesi, scrittore di novelle e di bozzetti marinari di primo ordine (*Thalatta*, *Anthy*, ecc.), che in un suo recente volume (*Asterie*) ha belle pagine sulla guerra libica, e il maggiore Carlo Zunini autore di novelle militari, il cui recente libro, *Stelle d'argento e cuori d'oro* si apre con un richiamo alla prima guerra africana e si chiude con una commossa rievocazione della giornata di Sidi-Messri, formando così un inno alla grandezza della nuova Italia [1].

***

Il romanzo di Enrico Corradini resta dunque per noi la necessaria espressione di questa età che ha visto il rinnovamento della nostra coscienza nazionale: infatti la triste visione del nostro passato politico ch' egli ci presenta ha valore sopratutto di insegnamento per l' avvenire. E abbiamo, prima d' ogni altro, parlato di

(1) Ricordiamo che anche Antonio Beltramelli ha recentemente pubblicato in un volume alcune bellissime *Novelle della guerra*.

lui perchè egli è l'unico che abbia saputo inspirarsi alle pagine della nostra storia recente per scrivere un'opera d'arte che racchiudesse insieme un altro valore morale, e perchè era giusto rendere omaggio a questo nobile spirito al quale tanto deve la gioventù italiana.

Ora però dobbiamo far cenno particolare di due scrittori saliti in giusta fama per le loro singolari doti di artisti e ai quali il moderno romanzo italiano deve grande parte della sua notorietà anche all'estero: sono essi Luciano Zùccoli e Luigi Pirandello.

Leggendo i primi romanzi giovanili dello Zùccoli vien fatto di accostare la sua arte a quella del D'Annunzio: indubbiamente fra l'uno e l'altro vi sono molti punti di contatto che è però, caso singolare, più ideale che formale. Ossia: lo Zùccoli analizza certi complessi casi di psicologia erotica che ci rammentano l'arte del D'Annunzio (identità dunque d'ispirazione), ma nel dar forma alla sua visione d'arte si allontana dallo stile caratteristico del maestro e usa una forma di così schietta personalità che non abbandonerà più, anche nelle sue opere posteriori. Caso singolare questo, abbiamo detto: infatti è noto che il così detto « dannunzianesimo » è un fenomeno puramente esteriore, vale a dire che gli imitatori del D'Annunzio ne hanno imitato soltanto la forma e l'espressione verbale, prescindendo dalla concezione artistica. Lo Zùccoli invece, se potesse essere annoverato fra i dannunziani, lo sarebbe per questo solo: che nelle vicende dei suoi primi romanzi (*Roberta*, *Il designato*, *I lus-*

suriosi) è possibile ravvisare qualche situazione che il D'Annunzio non avrebbe sdegnato. Il legame è dunque sottilissimo, tanto che presto si smarrisce e — superato il primo periodo — per sempre.

Forse lo Zùccoli ha dovuto involotariamente cedere alle correnti artistiche del suo tempo; ma l'ha fatto quasi ribellandosi, con tale singolare efficacia, da affermare subito la sua personalità: fenomeno tanto più notevole in quanto si è avverato in un'epoca in cui gli scrittori, e sopratutto i giovani, sacrificavano spontaneamente la loro personalità artistica sull'altare del novissimo iddio.

Tra i primi romanzi dello Zùccoli e quelli, se così si può dire, della sua seconda maniera, c'è qualche anno di sosta, contrassegnato da alcune opere che, pure avendo notevoli pregi (*Il maleficio occulto*, *Ufficiali, sott'ufficiali, caporali e soldati*), non rappresentano un indirizzo speciale e hanno quindi un relativo valore. Ma poi entriamo deliberatamente nel campo che riserberà allo Zùccoli, romanziere o novelliere, non effimeri trionfi: egli si volge a considerare il problema della posizione ideale della donna nella vita e nella società moderna, e lo considera con la sicurezza dello psicologo e con lo entusiasmo del poeta. Lo Zùccoli non tenta di risolvere problemi, ma delinea delle situazioni, scolpisce dei caratteri, illumina in pieno delle complesse e per sè oscure vicende di spirito; fa in una parola vera e completa opera di romanziere.

I suoi romanzi di questo secondo periodo non sono numerosi: due o tre [1]. Più numerosi i suoi libri di novelle. Ma bastano essi a permetterci di determinare con perfetta sicurezza la personalità e il valore dello Zùccoli artista.

Lo Zùccoli crede di vedere nella posizione della donna di fronte all'uomo un ingiusto grado di inferiorità, in quanto che l'uomo giudica sempre in modo assoluto e severo le colpe di una donna senza pensare che il vero primo responsabile può esserne lui. Anzi lo Zùccoli è andato più in là e in alcune magnifiche pagine poste innanzi, a mo' di prefazione, al suo libro *Donne e fanciulle*, ha affermato che gli uomini sono i soli responsabili delle colpe delle donne (siano esse sorelle, mogli, amanti) le quali sono sempre vittime dell'egoismo maschile e, spesso, anche della avversità della vita.

Le situazioni dei romanzi dello Zùccoli si imperniano dunque necessariamente intorno a una donna, alla quale spetta la parte principale e simpatica. All'uomo è sempre invece riserbato il ruolo di tiranno, il cui egoismo o la cui brutalità costringono la donna a cadere in peccato. Casi di questo genere formano l'intreccio, per esempio, de *L'amore di Loredana* e di *Farfui*, nei quali occorre spesso di trovare il peccato messo sotto le più simpatiche luci e giustificato

---

(1) Un altro suo romanzo, *La volpe di Sparta*, sarà pubblicato dalla *Illustrazione Italiana* nel corrente anno 1914.

come necessità ineluttabile. E anche il peccato della protagonista della recente *Freccia nel fianco* (il cui marito è però presentato sotto un aspetto simpatico e avvincente) trova giustificazione in uno strano avvicendarsi di casi che annullano nella donna la deliberata volontà o anche l'intenzione di cedere e la conducono poi a darsi volontaria morte dopo il primo peccato.

L'adulterio di Morella Moro in *Farfui* è sostanzialmente diverso dall' adulterio di Nicoletta Dossena nella *Freccia nel fianco*: ambedue le donne però sono animate dalla stessa soave bontà e ambedue stanno a terribile contrasto contro la vita; ond'è che il nostro sentimento, guidato dalla fine arte dello scrittore, parteggia per le due eroine e le giustifica in ogni loro atto. Ed era ciò che evidentemente egli voleva.

Questo per il contenuto ideale dei romanzi dello Zùccoli, che molti che la pretendono a moralisti hanno rimproverato come corruttori. Non noi certamente, perchè riteniamo che l'artista debba essere libero in ogni sua manifestazione e poi perchè il concetto di moralità è troppo elastico e sfugge ad una immediata sanzione.

Quanto all'arte con cui lo Zùccoli dà vita a queste sue visioni. non occorre insistere in una particolareggiata dimostrazione che ne metta in luce tutta la suggestiva efficacia. Nessuno meglio di lui ha saputo essere il poeta squisito della grazia e della bellezza femminile. Egli ne ha colto ogni più minuto atteggiamento spirituale e fisico, anche fra quelli che all'osservatore possono sfuggire, e lo ha avvivato nella realtà della

sua arte che, sotto questo aspetto, ha raggiunto effetti mirabili. Nei suoi romanzi e nelle sue novelle è la donna che anima di sè tutta l'azione: Loredana, Morella Moro, Nicoletta Dossena, hanno sorelle innumerevoli nei libri dello Zùccoli, ma ciascuna resta a sè, poichè ciascuna esprime un particolare momento spirituale che in vario modo si risolve. Uniformità dunque di visione, ma grande varietà di rappresentazione: il che costituisce il miglior pregio dell'arte dello Zùccoli al quale, ripetiamo, non è sfuggito nessun aspetto della complessa anima femminile. Pur quando egli esamina la vita con occhio profondo di ironista (ed è frequente il caso nelle sue novelle), davanti alla interpretazione dell'anima e del carattere di una donna smette la intonazione beffarda e ritorna poeta, perchè non sa o non può mantenersi fisso nella linea che si era al principio tracciata. L'ironia dello Zùccoli è così, in molti casi, unilaterale, ma acquista per ciò in intensità perchè maggiore e più aspro è lo stridor del contrasto.

La sua visione della vita è generalmente pessimistica; mai però d'un pessimismo forzato, sì contenuto sempre dentro i limiti del reale. Talvolta pare indichi unico sollievo ai mali della vita una bianca catena di braccia femminee; tal'altra l'avversità vince l'amore e una grave tristezza sommerge ogni uomo ed ogni cosa. L'egoismo vince quasi sempre sulla generosità, la chiusa freddezza sul disinteressato abbandono, la tristezza del presente sui luminosi ricordi del passato: ma sullo sfondo plumbeo del quadro si

delinea sempre un dolce e puro profilo di donna, come il timido raggio di sole che nelle brumose giornate invernali riesce talvolta a giungere sin sulla terra ed allieta per breve ora lo stanco cuore degli uomini.

Come l'aspetto dell' anima femminile non sfugge allo Zùccoli, così nei suoi libri è caratteristico un minuto studio di psicologia infantile che, appena accennato in certe novelle o in alcune pagine de' suoi primi romanzi, è venuto man mano consolidandosi fino a giungere alla deliziosa creazione di *Farfui* e alle originali note autobiografiche de *L'occhio del fanciullo*, nelle quali ultime la spontaneità, raramente forzata, ci permette di ravvisare alcune fra le migliori pagine della nostra arte narrativa.

Da Luciano Zùccoli noi ancora molto attendiamo: è in lui senza dubbio la attività e la forza per potere dare in opere successive nuovo segno della nobiltà di quell'arte alla quale ha dedicato tutta la vita.

* * *

Parlando di Alberto Cantoni abbiamo accennato ad uno scrittore contemporaneo che ha saputo dare alla sua opera una intonazione schiettamente umoristica e che sull' umorismo ha fatto studi particolari, tentando di darne una definizione e di metterne in valore gli elementi. È questi il siciliano Luigi Pirandello, uno dei più noti scrittori viventi.

In una intervista concessa recentemente ad

un giornalista, Luigi Pirandello per spiegare il suo concetto sull'umorismo ha detto:

« Io lo fondo sul sentimento del contrario. E le reco un esempio: quando io vedo una donna anziana la quale s' inciprii e s' infiocchetti non posso non notarne la comicità, perchè essa fa cosa contraria alla sua età. Se io la rappresento dunque com'è, faccio rappresentazione puramente comica. Se io però penetrando di più attraverso al belletto intuisco una tragedia, per esempio una necessità in quella donna, d' imbellettarsi, io supero *l'avvertimento del contrario*, che è il comico, e ho il *sentimento del contrario* che è umorismo; io supero il comico attraverso il comico stesso ».

In queste parole è racchiuso tutto il canone artistico di Luigi Pirandello: il quale, temprando la sua anima sicula ad un larvato cinismo nordico di novellatore e di romanziere, si è conquistato, fra i nostri umoristi, un degnissimo posto. È anzi — senza tema d'errore — il migliore umorista che vanti oggi l' Italia. Cominciò a far parlare di sè con uno strano romanzo pubblicato dalla *Nuova Antologia,* un romanzo che qualche volta rasenta la narrazione autobiografica e qualche volta cade nel paradossale, con un senso però così acuto e umoristico della vita, che è stato per sè stesso una rivelazione. S'intitola *Il fu Mattia Pascal* ed è un lavoro fantastico, ma di poderosa concezione.

Il Pirandello continuò poi con un altro romanzo, *L'Esclusa*, e con molti libri di novelle, fra cui notiamo come più rappresentativo il bel-

lissimo *Erma bifronte* che per noi è tale appunto da poter essere scelto a rappresentare tutta l'arte del Pirandello, nella sua finalità e ne' suoi mezzi. Nè crediamo ingannarci: *bifronte* è questo libro di novelle come è *bifronte* tutta l'arte dello scrittore siciliano, raffigurata in una erma che l'una faccia atteggia a sorriso, mentre l'altra irrora di copiosissimo pianto. Fra queste novelle una, *L'eresia catàra*, è quanto di più alto si potesse scrivere in questo genere, poichè raggiunge con una rappresentazione intensamente comica un potente effetto di commozione quale forse con altri mezzi non si poteva ottenere. Con questo libro di novelle il Pirandello ha condotto la sua arte alla vittoria e ha dimostrato praticamente la possibilità, anzi la completa vitalità, di quel canone artistico che abbiamo più sopra concisamente esposto.

Egli infatti ha saputo in ogni sua opera cogliere il comico della vita, e coglierlo con maggiore efficacia proprio quando la difficoltà dell'impresa gli stava contro. Vogliamo dire che il sorriso con cui egli ci obbliga a ricevere le narrazioni delle vicende de' suoi personaggi è prodotto quasi sempre da una situazione lievemente o profondamente triste: questo vale per *Erma bifronte* come pei libri anteriori ad esso (*Beffe della vita e della morte, Quand'ero matto, Bianche e nere*) come per le recenti raccolte di novelle (*La vita nuda* e *Terzetti*) nelle quali non è raro imbattersi in alcuni piccoli capolavori di grazia e di comicità.

I romanzi del Pirandello non sono molti: dal

Fu Mattia Pascal [1], al quale egli deve la sua prima notorietà, all' ultimo, lo scrittore ha quasi sempre preferito attenersi al genere novellistico come quello che più gli dava modo di mettere in evidenza la peculiare qualità della sua arte. Ma conviene notare che i libri di novelle del Pirandello sono sempre opera organica e completa e non — come avviene spesso — una raccolta imbastita alla bell' e meglio senza nessuna direttiva ideale.

Del Pirandello ha avuto particolare fortuna un recente romanzo, *Suo marito*, in cui sono narrati i casi di un impiegato che ha sposato una donna, la quale si rivela poi celebre scrittrice di romanzi e di drammi. Silvia Roncella è divenuta moglie di Giustino Boggiòlo per la necessità di prendere uno stato, senza amore, ma con in cuore un sentimento di stima e di gratitudine per l' uomo che ha alzato gli occhi fino a lei e che non si adombra affatto per la sua debolezza dello scrivere; gli uomini del suo paese non l' avrebbero voluta per questo; e quando, timida, confessa al marito la sua passione nascosta, come ella la chiama, lo prega di rispettargliela e gli promette che in compenso egli non si sarebbe mai accorto di quanto e di come ella scrivesse.

E Boggiòlo aderisce, inconsciamente senza dare importanza a ciò che la moglie gli chiede. Ma

---

[1] Prima del *Fu Mattia Pascal* il Pirandello aveva scritto un altro romanzo, *Il Turno*.

quando dalla Germania arriva un vaglia di trecento marchi, a Silvia, che aveva dovuto, per ordine del padre, spedire ad un editore un suo libro di novelle, il marito capisce che può cavare qualche cosa dalle attitudini letterarie di Silvia e subito, affannosamente, prende le debite informazioni, si mette in corrispondenza con diversi librai, con direttori di rassegne e di giornali, studia la legge sulla proprietà letteraria, i trattati sui diritti d'autore, e a poco a poco si forma l'intima convinzione di essere il collaboratore necessario della moglie e di avere non piccola parte di merito ne' suoi trionfi, tanto che non esiterebbe, in assenza di Silvia, ad uscire alla ribalta per ringraziare il pubblico che reclama a gran voce l'autrice del nuovo dramma vittorioso.

Da questa situazione umoristica in cui viene a trovarsi il Boggiòlo, l'autore ha ricavato un vasto ed originale romanzo, nel quale ha intrecciato molti altri casi, comici e drammatici, e che finisce col dissidio incolmabile fra Silvia e il marito. Ma, notiamolo, il Pirandello ha fatto del personaggio di Giustino Boggiòlo una vera creazione e ha ottenuto un'altra volta lo scopo, poichè ha saputo da situazioni profondamente umoristiche condurre alla visione complessa di un'anima che vibra, in fondo, di grande tristezza. Infatti il riso ci si tramuta molte volte in una vasta angoscia e i casi di Giustino Boggiòlo ci conducono, attraverso molte vicende comiche, ad un sincero e intenso palpito di commozione.

Un artista che, come il Pirandello, sa raggiungere tali effetti sentimentali celando completamente l'artificio, è indubbiamente un grande artista, capace anche di riserbarci delle sorprese: ed è tale appunto il recente vasto romanzo *I vecchi e i giovani*, col quale lo scrittore siciliano, lasciato deliberatamente da parte l'intento umoristico, ha voluto darci un quadro della vita e dei casi della sua terra, che ebbe già grandi celebratori nel Verga, nel Capuana, nel De Roberto.

Una intonazione regionale abbiamo qualche volta riscontrata nelle novelle del Pirandello. Qui l' intonazione regionale si eleva a vero e proprio motivo, e sullo sfondo siciliano si intesse una vastissima trama che culmina in una tragedia d' uomini e di cose. La Sicilia del Pirandello è la Sicilia dei « fasci », agognante invano a quel benessere che le era stato promesso quando, piena di fede, s' era donata alla libera Italia. Alla tragedia partecipano *i vecchi* (sopravvissuti alle vicende politiche che tolsero la Sicilia ai Borboni) e *i giovani* (rinnovanti il loro spirito nell'anelito di una grande giustizia sociale).

Il dissidio però non è fra questi uomini: è nelle cose e nella vita. Scoppiano intanto anche gli scandali della Banca romana e mentre le vie della capitale della terza Italia sono bruttate di fango, la Sicilia s' infiamma d' una rivolta sociale che viene soffocata nel sangue. Vittima inconsapevole, simbolo della poesia del tempo antico uccisa dalla forza bruta della nuova età, cade il vecchio Mauro Mortara, eroe garibaldino che adora l' Italia oltre ogni cosa.

Il nuovo romanzo del Pirandello è dunque un' opera organica in cui l' autore ha raccolto tutti gli elementi della sua arte, li ha fusi, li ha avvivati, li ha rinnovati in qualche parte, quasi volendoci dare la misura della sua attività e del suo ingegno. C'è riuscito? Quasi sempre: soltanto la grande varietà di mezzi lo ha costretto a spezzare molte volte l'azione e raccogliere poi, verso la fine del libro, soverchie visioni di sangue e di strage. Ma l'opera, coi suoi difetti e coi suoi pregi, resta testimone di un notevole sforzo ideale di cui va tenuto conto per la valutazione dell' attività letteraria del Pirandello che, giunto ora alla sua completa maturità artistica, si appresta a dare nuove prove del suo indiscusso valore.



Luciano Zùccoli e Luigi Pirandello sono indubbiamente i migliori romanzieri moderni e di essi era doveroso parlare con una certa ampiezza. Ora però — risalendo per alcun poco nel corso del tempo — dovremmo spendere qualche parola per i romanzieri così detti « dannunziani », ma non ne occorreranno molte dopo ciò che abbiamo scritto nelle prime pagine del precedente capitolo, sull' influenza esercitata dal D'Annunzio nel campo letterario. I suoi seguaci sono sempre stati assai pochi e, in generale, l' hanno seguito per poco : appunto perchè l'arte del Maestro era tale che in altre mani che non fossero le sue, subitamente sfioriva e inoltre i

suoi subitanei mutamenti ideali producevano questo curioso fenomeno: che i suoi seguaci si trovavano spesso ad imitare una maniera già dal D'Annunzio superata, e quando si accorgevano e tentavano di seguirlo nella nuova via, egli era già uscito anche da questa. Per tali e per altre ragioni l'eredità ideale del D'Annunzio non fu quasi mai raccolta e i più si ridussero ad imitarne lo stile.

Curioso il fatto che proprio un autore che non ha mai voluto essere detto dannunziano è quello che più si avvicina al D'Annunzio, e non soltanto dal lato formale. Intendiamo parlare di Enrico Annibale Butti, l'illustre commediografo morto da poco, autore di alcuni romanzi pregiati dove sono dibattute profonde questioni spirituali. Risente certo l'influenza del *Piacere* il suo primo romanzo, *L'Automa* (1892) nel quale un nuovo Andrea Sperelli, sensuale anch'esso, se bene in minor grado del fratello maggiore, è vittima d'un complicato caso morale per cui la sua volontà rimane sempre paralizzata e impotente. Antonio Valda, il protagonista dell'*Automa*, ha comuni altri caratteri coi personaggi dannunziani. Questo, per esempio: « sapeva apprezzare ed intendere anche, poteva intravedere la concezione, ma non arrivava mai a concretarla precisamente in una forma determinata d'arte »; se non come Andrea Sperelli certo come Tullio Hermil.

Nei successivi romanzi (*L'Anima, L'Immorale, L'Incantesimo*) il Butti si è andato volgendo ad una sua concezione più idealistica della vita,

come del resto ha fattto deliberatamente nel teatro, che ha voluto sempre far servire ad uno scopo morale, ottenuto con mezzi artistici di primissimo ordine. La sua morte infatti, ha rapito al nostro teatro una forza che non è facile sostituire.

Un romanzo di sapore e di contenuto dannunziano è *Il violinista* di Francesco Pastonchi, romanzo recente, ma poco noto, che ha avuto scarso successo, sebbene scritto con arte impeccabile. Forse il Pastonchi non ha saputo fare opera pienamente personale, e il confronto col Maestro gli ha certamente nociuto, confronto che aveva egli stesso provocato atteggiandosi a seguace del D'Annunzio, del quale aveva divulgato in articoli critici lodevolissimi gli intendimenti artistici.

Anche Ugo Ojetti è partito dall' imitazione dannunziana col romanzo *Il Vecchio*, ma ha poi battuta con più fortuna altra via. Infatti Ugo Ojetti si è dato alla critica d'arte, della quale oggi tiene indiscutibilmente il campo, scrivendo anche arguti libri di novelle dove coglie sempre con sottile ironia il lato comico della vita. Citiamo fra essi *Il cavallo di Troia, Il gioco dell'amore, Le vie del peccato, Mimì e la gloria, Donne, uomini e burattini, L'amore e suo figlio.*

Ultimo della bella schiera è Giovanni Chiggiato che col suo romanzo *Il figlio vostro* esamina un caso che ha molta analogia con quello dell' *Innocente* dannunziano, benchè la trama ne sia alquanto diversa. Lo stile del Chiggiato deriva poi direttamente da quello del D'Annunzio.



E ora brevi parole degli altri giovani romanzieri:

Alla vita politica contemporanea si è ispirato Giulio Bechi [1] scrivendo *Lo spettro rosso*, mentre invece hanno tratto dalla età passata ispirazione per alcuni loro libri l'immaginoso novelliere Antonio Palmieri, autore delle *Novelle della Lupa,* e Giuseppe Lipparini che nel suo romanzo *L'Osteria dalle tre gore* ha ritratto festevolmente e con ricchissima tavolozza la gaia e grassa vita del contado cinquecentesco.

Anche il romanzo regionale ha tuttora buoni cultori; primo fra essi Luigi Siciliani, il già citato vincitore del concorso Rovetta, col suo *Giovanni Francica.* Il protagonista del romanzo è nato in un piccolo paese della Calabria nel quale non abita che pochissimo tempo, poichè il resto dell'anno lo passa a Roma e a Firenze vivendo in intimità con letterati e artisti. A poco a poco però, dopo avventure diverse, Giovanni Francica sente la nostalgia della terra lontana e vi ritorna per restarvi, esplicando così la sua opera con aiuti e consigli, in pro dei cittadini del luogo. Giovanni Francica finisce per diventare sindaco del suo paese.

---

[1] Al Bechi dobbiamo un altro romanzo, *I seminatori,* nel quale sono dibattuti importantissimi problemi della nostra vita nazionale.

Abbiamo classificato questo romanzo fra i regionali perchè, sebbene il nome del paese calabro dove l'azione si svolge sia puramente immaginario, vi domina la Calabria coi ricordi della sua grandezza antica e con le sue tristezze presenti. Direi che questo romanzo è la celebrazione della forte stirpe che ha nel suo sangue molto sangue greco; di quella razza greca che ha dato vita ai vicini splendori di Siracusa e delle coste sicule. Così lo stile del libro è volutamente sostenuto, solenne, preciso, con un intimo senso di classicismo che, del resto, pervade anche le opere poetiche del Siciliani. E il libro pare si chiuda con un incitamento alla razza fiera che dalla gloria passata sappia attingere le nuove forze per l'avvenire.

In un romanzo di Giustino Ferri, *La camminante*, ritroviamo invece il Molise con le sue tradizioni e con la sua gloria di messi. V'è Andrea Bartoli, il protagonista, romanziere favorevolmente noto, che vive con la sorella Bettina da qualche anno nel paese natale, e che un giorno mentre vorrebbe andarsene, vi è trattenuto dallo strano arrivo di una « camminante », cioè di una donna randagia senza famiglia e senza casa. Fra Andrea e Paola — la nuova venuta — sorge improvvisa e violenta la grande passione; ma poichè non è possibile che « la camminante » diventi la donna d'Andrea e d'altra parte egli non può tenerla così nella sua casa, la creatura errante una notte, tacitamente, scompare. Andrea trae dalla disperazione la forza per scrivere l'opera che sarà piena del commosso pianto della

sua anima. Il titolo del romanzo viene da una voce popolare nel Molise che designa le donne vagabonde; e si svolge tutto in questo dolce paese ignaro, nella sua serenità, di celare dentro le sue mura un sì alto dramma d'anime. Gli uomini e le cose del luogo sono rappresentati vigorosamente e primeggia su tutti la figura della sorella Bettina che in certe pagine soverchia i due protagonisti e prende nell' azione il posto principale.

Allo stesso genere appartengono *La colpa soave* di Augusto Schippisi, di bel sapore toscano, *Il tessuto di finzioni* di Giuseppe Mezzanotte e *Gente di palude* di Ricciotto P. Civinini che ha ritratto, talvolta con audace verismo, le misere condizioni della gente delle maremme.

Fine e profondo umorista è Alfredo Panzini, la cui arte ricerca nella vita la nota sotto cui cela una perenne infaticabile ansia per le tristezze odierne, il sentimento di umanità dolente che è sorto dalla contemplazione del male. Un umorismo dunque il suo che non si ferma alla superficie, ma che trascende dall' effetto immediato per metterci sulle labbra un sorriso che non è quasi mai schiettamente lieto. Infatti — come molte volte il Pirandello — Alfredo Panzini ci dona il sorriso triste di commozione e di pietà per tutta quella umanità che si agita e vive nelle sue pagine. L'arte del Panzini è sentimentale ed ingenua nel senso buono: è l'offerta spontanea d' un' anima che vi narra commossamente i suoi sentimenti davanti alle sventure degli altri; noi attraverso l'arte del

Panzini possiamo conoscere molta parte della presente umanità.

La produzione letteraria del Panzini è molteplice: dalla celebrata *Lanterna di Diogene* alle *Fiabe della virtù* e alle novelle di *Cos' è l'amore?* resta di questo singolare artista un vasto indice di operosità che ha sempre, nelle sue varie esplicazioni, delle note nuove e personali. E la sua arte è la sintesi della vita, ma della vera vita, di quella che si gode nella cara intimità col cuore pieno di sogni e di visioni, con le mani accarezzanti una bionda testa di bimbo.

Una novella delle *Fiabe della virtù* mi richiama alla mente un altro nostro umorista, creatore più tosto di tipi e di macchiette che commosso interprete della tristezza umana: Luigi Lucatelli, giornalista valentissimo e arguto, e che a parer mio discende da quella bella schiera di spiriti bizzarri che onorarono qualche anno fa il giornalismo italiano: Luigi Arnaldo Vassallo (*Gandolin*), Pietro Ferrigni (*Yorick*), il Lorenzini (*Collodi*), G. Piccini (*Jarro*) e alcuni altri [1].

Luigi Lucatelli (autore anche di alcuni volumi fra i quali citeremo *La parte del baritono*) continua la bella tradizione e il suo Oronzo E.

---

[1] Di *Gandolin* ricordiamo i tre volumi di *Puppazzetti*, *Guerra in tempo di bagni*, *La famiglia De Tappetti*, i *Dodici monologhi*, *Ciarle e macchiette* ecc.; di *Yorick*, *Su e giù per Firenze*, *Vedi Napoli e poi...*; del *Collodi*, l'immortale *Pinocchio* (storia di un burrattino); di *Jarro*, *Firenze Umoristica*, *Viaggio umoristico nei teatri*, *La vita capricciosa*, *Mime e ballerine*, *Apparenze*, ecc.

Marginati, il cittadino che protesta settimanalmente dalle colonne del *Travaso*, è diventato un tipo che ha avuto singolare fortuna.

Altro genere di romanzo tratta Adolfo Albertazzi, critico e novelliere delizioso, che si è già eretto un monumento « aere perennius » con la sua storia del romanzo italiano edita dal Vallardi nella grande raccolta dei Generi letterari. Adolfo Albertazzi è noto specialmente per certe sue novelle nelle quali egli ama richiamare alla vita eventi e passioni di tempi lontani. Ma anche alcuni suoi romanzi (*Ora e sempre, In faccia al destino*, ecc...) di delicata fattura, in cui domina il sano sentimento dell'amore e della virtù, hanno rivelato nell'Albertazzi uno scrittore di primo ordine dalla cui operosità è lecito ancora attendere frutti copiosi (1).

Hanno scritto buoni romanzi e libri di novelle anche Diego Angeli (*L'orda d'oro, Centocelle, Il Confessionale*); il commediografo Marco Praga (*La biondina*); Ciro Alvi (*Gloria di re*); il pittore G. A. Sartorio (*Romae carrus navalis*); Silvio Benco (*Il castello dei desideri*): Giulio De Frenzi (*Il lucignolo dell' ideale*); Alfredo Baccelli (*Nell'ombra dei vinti*); Guglielmo Anastasi (*L'Ineluttabile, Il Ministro, Eldorado*); Giuseppe Brunati (*Il quaresimale*); Pasquale De Luca (*Il prodigio*); Ugo Valcarenghi (*All'ombra della Croce*

(1) L'Albertazzi ha recentemente raccolto in un grazioso volumetto dal titolo *Amore e Amore* alcune sue novelle che si collegano alla bella tradizione della novellistica toscana.

e altri molti); Massimo Bontempelli (*I sette savi*); Francesco Chiesa (*Istorie e favole*); Luigi Orsini (*L'allodola*); Giovanni Papini (*Un uomo finito*, magnifica fantasia autobiografica); Ercole Rivalta (*La scalata*); e poi: C. E. Basile, Ugo Fleres, Giuseppe Baffico, Carlo del Balzo, Vincenzo Picardi, Salvator Gotta, Michele Saponaro, Mario Puccini, Giuseppe Marcotti, Cosimo Giorgieri-Contri, E. A. Marescotti, G. De Rossi, Jacopo Vigliani, Vincenzo Gerace, Giulio Caprin, il noto commediografo Roberto Bracco, autore di due bei volumi di novelle (*Smorfie Tristi* e *Smorfie Gaie*) e altri moltissimi dei quali ci sfugge il nome.

Nessuno di questi però ha saputo levarsi dalla grigia mediocrità in cui è piombato — dopo la morte di Fogazzaro e di Rovetta, dopo il quinquennale silenzio di Gabriele D'Annunzio — il romanzo italiano. Nessuna affermazione vittoriosa fra i giovani sino ad oggi; molti bei libri sì, pensati e scritti con vigoria e con sentimento, ma nessuno che ci palesi il sorgere d'un astro nuovo. Pure, tra i giovani, due scrittori fra gli ultimi venuti danno speranza di riserbare per l'avvenire qualche lieta sorpresa; sono essi Guido da Verona e Virgilio Brocchi. Notevole del primo un romanzo *Colei che non si deve amare*, nel quale è trattato un argomento — l'incesto — che essendo finora di... esclusiva proprietà del D'Annunzio, presentava al giovine autore moltissime gravi difficoltà senza contare il pericolo di possibili confronti che avrebbero potuto schiacciarlo. Ma Guido da Verona ha vinto la prova e ci ha dato un romanzo perso-

nalissimo, appassionato, qualche volta fin troppo ardito, se l'arditezza non fosse in un giovane un simpatico difetto. La triste passione di Arrigo del Ferrante per la sorella Loretta è analizzata sottilmente, crudamente, con magnifico senso d'arte. Guido da Verona vi dimostra tali qualità d'intelletto e d'immaginazione che è lecito riporre in lui buone speranze per l'avvenire del nostro romanzo [1].

Di Virgilio Brocchi si è occupata in questi ultimi tempi con molta simpatia la critica, salutando in lui un giovane scrittore di grandi promesse: e infatti il suo spirito, essenzialmente moderno, ama agitare problemi spirituali e sociali e darne una soluzione che, naturalmente, noi non accettiamo, ma che ci permette di affermare che Virgilio Brocchi ha portato nell'arte un soffio di sincerità e di entusiasmo, ed è assai più che una promessa: direi anzi che la sua arte dal lato formale è ormai giunta alla perfezione, e che da essa è possibile fissare i limiti di una personalità artistica. Anche a Virgilio Brocchi è certamente destinato un avvenire glorioso: perchè non dovremmo augurarci che proprio da queste due giovani energie ci venga l'annunzio d'una resurrezione?

---

[1] Di Guido da Verona è uscito recentemente un altro romanzo, *La vita comincia domani*, che rappresenta per il giovane scrittore un'altra bella vittoria.



Il nostro studio al romanzo italiano si chiude così con un augurio: e un augurio implica necessariamente la constatazione d' una grigia ora di mediocrità presente. Noi non ci illudiamo: dopo il *Piccolo Mondo Antico* e dopo il *Piacere* non abbiamo più avuto una grande opera d'arte che fosse insieme creazione dell'anima d'un artista e dello spirito d'un tempo. Nessuno più ha tentato di chiedere alla vita contemporanea l'ispirazione per un'opera che fosse il profondo, acuto, doloroso esame della vita stessa. Il Fogazzaro ci ha rappresentato l'ansia vigile del popolo lombardo negli anni precedenti la guerra liberatrice del 1859; Gabriele D'Annunzio ci ha dato la corrotta vita romana con perfetta evidenza, ma si è limitato ad un periodo breve e ad una visione personale. Sono i caratteri della vita italiana dopo la disfatta di Adua che noi vorremmo fissati e analizzati da un nuovo Balzac. La vicenda della nostra borghesia, le lotte politiche interne che culminarono con le sanguinose giornate del 1898, i cozzi dei partiti, l'insincerità di tutta la vita presente, ecco la materia prima per una nuova *commedia umana* che attendiamo da anni senza sperare.

Non mai come oggi è stato necessario alzare il grido dannunziano « O rinnovarsi o morire! »; non mai come oggi sentiamo l'infinita tristezza della mediocrità che domina in ogni campo del-

l'arte. In meno di dieci anni la letteratura italiana ha subìto un crollo spaventoso dal quale chissà quando potrà rialzarsi, se pure si rialzerà. Morti Giosuè Carducci, il De Amicis, Alfredo Oriani, il Fogazzaro, il Rovetta, il Pascoli, il Butti, silenzioso da anni il Verga, vecchio ormai il Capuana, non più giovane il D'Annunzio... chi altro ci resta, oggi, che sappia compiere una necessaria opera di rinnovamento nella nostra arte che muore? Nessuno, più. E nei giovani, se ne togliamo alcune rare affermazioni che tuttavia sono allo stato di promessa, non c'è il segno di un indirizzo nuovo, la speranza d'un rinnovamento vicino, d'una grande vittoriosa affermazione che implichi il necessario risveglio di tutta l'arte narrativa e il suo orientamento verso una nuova forma di pensiero e di bellezza. Anche l'avvenire ci si presenta oscuro, incerto, senza entusiasmi. È l'ora della mediocrità e bisogna accontentarcene.

Mediocrità in ogni campo della letteratura e dell'arte. La poesia, morti il Carducci e il Pascoli, ha avuto qualche meraviglioso impeto epico nelle recenti *Canzoni d'oltremare* dannunziane. Ma siamo sempre qui: fuori del gran nome glorioso del poeta randagio, nessuna voce fra i giovani che meriti d'essere intesa. La decadenza della poesia è completa; e in mancanza di meglio, il pubblico ha dovuto salutare per vera poesia una dimessa forma più prosaica che lirica nella quale si sono voluti celebrare gli elementi borghesi della nostra piccola vita provinciale. Poesia decadente? Sì, ma non come

quella di Verlaine, di Rodenbach, di Baudelaire. Decadenza, invece. del buon gusto, negazione del senso comune. Per trovare della poesia viva e fresca, siamo costretti a ricorrere alle ristampe: e mentre già pare che i decadenti cedano il posto ai... futuristi, dobbiamo rinnovare l'aria chiusa con un tuffo nella poesia di venti anni fa: e Severino Ferrari, Guido Mazzoni, il Cesareo, il Garoglio — per non parlare del Carducci, del D'Annunzio, del Pascoli — ci persuadono che i loro versi valgono tutta la giovane poesia presente e avvenire.

Nè migliori condizioni di cose è dato trovare nel teatro. Quando si pensi che al D'Annunzio si è tentato di contrapporre la tragedia di Sem Benelli, proclamando quasi la vittoria di quest' ultimo, ci vien fatto di chiederci se la triste mediocrità dell'arte presente non sia dovuta alle nostre colpe e se non è possibile affermare, parafrasando un antico aforisma, che ciascun popolo ha l'arte che si merita. Il caso di Sem Benelli e così tipico che non è male insistervi alcun po'; il meritato trionfo della *Cene delle beffe*, aveva fatto concepire molte speranze pel giovane poeta. Ma dopo quattro prove mediocri, pare che il pubblico abbia rinunciato a volerlo erigere a competitore della gloria dannunziana. Con questo non vogliamo negare che la « Cena » sia una buona opera d'arte. un bel lavoro teatrale, il miglior lavoro certo di Sem Benelli. E anche l'ultima sua opera, *La Gorgòna*, è riuscita in tutto degna del nobile ingegno dell'autore. Ma da ciò a

farne un competitore vittorioso di D'Annunzio, ci corre!

E il teatro di prosa? È forse il genere che si salva. Sono morti Giacosa, Rovetta, Butti. E i due scrittori viventi che abbiano qualche alto merito, Roberto Bracco e Marco Praga, non sono molto cari al pubblico. Ma il teatro di prosa conta ancora dei bei nomi e, di quando in quando, anche qualche meritata vittoria. Sabatino Lopez, Giannino Antona Traversi, Bonaspetti, Zambaldi, Monicelli, e alcuni altri danno al nostro teatro delle buone commedie. Senza contare il contributo che gli ha recato la recente rifioritura del teatro dialettale: il Veneto con Renato Simoni, il napoletano con Salvatore di Giacomo e col Murolo, e il fiorentino con Augusto Novelli. A conti fatti il teatro di prosa si sostiene ancora discretamente.

Del romanzo e della novella abbiamo detto, e non occorre insistere per dimostrare che i tempi corrono tristi. Ora non si combattono più le buone battaglie dello spirito che tempravano l'ingegno ed il cuore e che facevano di ogni artista un cavaliere dell'ideale. Ora non è più l'arte che forma il gusto del pubblico ma al pubblico si dona l'arte che egli vuole. La necessità del momento domina imperiosamente sulla letteratura e soffoca tutte le libere esplicazioni.

Siamo giusti: è possibile in queste condizioni la nascita di uno spirito nuovo? Per preparare l'arte nuova, occorre rinnovare la vita, occorre rinnovare l'anima nostra per quelli che

verranno. A noi, giovani, nati quando la musa italica del Carducci stava silenziosa da anni, quando Pascoli e D' Annunzio declinavano, quando il buon gusto era sogno di tempi fuggiti e l'arte libera e forte ricordo lontano; a noi la visione del presente mette nell'anima una grande tristezza. Ma noi dobbiamo preparare nell'avvenire l'avvento dell'arte nuova, dobbiamo di sotto alle ceneri ridestare la fiamma dello spirito italico che ha trionfato attraverso i secoli e che ha tenuto avvinto i popoli alla sua pura bellezza!

APPENDICE BIBLIOGRAFICA

I.

ANTONIO FOGAZZARO

nato a Vicenza il 25 marzo 1842 - morto a Vicenza il 7 marzo 1911.

1. - OPERE

1. **Miranda.** — Firenze, Le Monnier, 1874. Se ne fecero complessivamente 21 edizioni (ora presso Baldini e Castoldi, Milano) e fu tradotta in tedesco, in francese e in boemo.
2. **Valsolda.** — Milano, Brigola, 1876.
3. **Malombra,** romanzo. — Milano, Brigola, 1881. Se ne fecero 36 edizioni. Fu tradotto in tedesco, svedese, inglese, francese, russo e ungherese.
4. **Un pensiero di Ermes Torranza.** — Milano, Brigola, 1882.
5. **Daniele Cortis,** romanzo. — Torino, Casanova, 1885. Se ne fecero 47 edizioni. Fu tradotto in svedese, inglese, tedesco, olandese, francese, danese e polacco.
6. **Fedele ed altri racconti.** — Milano, Galli, 1887. Vi sono comprese parecchie novelle pubblicate su riviste e periodici dal 1882 all' 87.
7. **Il Mistero del Poeta,** romanzo — Milano, Galli, 1888. Se ne fecero 27 edizioni. Fu tradotto in francese, russo, tedesco e inglese.
8. **Eva.** — Firenze, Cellini, 1898.
9. **L' origine dell' uomo e il sentimento religioso,** discorso. Milano, Chiesa e Guindani, 1893.
10. **Racconti brevi.** — Roma, Voghera, 1894. Comprende vari racconti pubblicati precedentemente in giornali e riviste.

11. **Piccolo Mondo Antico**, romanzo. — Milano, Galli, 1896. Se ne fecero 54 edizioni. Fu tradotto in francese, svedese, polacco, olandese, inglese e ungherese.
12. **Poesie scelte.** — Milano, Galli, 1898.
13. **Discorsi.** — Milano, Cogliati, 1898. Nuova edizione, Baldini e Castoldi, 1912.
14. **Ascensioni umane**, conferenze. — Milano, Baldini e Castoldi, 1899. Importante perchè contiene il noto discorso su « Sant'Agostino e Darwin ».
15. **Sonatine bizzarre**, prose disperse. — Catania, Giannotta, 1899. Contiene alcuni articoli pubblicati dal *Corriere della Sera* nel 1893.
16. **Il dolore nell' arte.** — Milano, Baldini e Castoldi, 1901.
17. **Piccolo Mondo Moderno**, romanzo. — Milano, Hoepli, 1901. Se ne sono fatte 26 edizioni. Era stato pubblicato dalla *Nuova Antologia* (dicembre 1900 - marzo 1901). Fu tradotto in francese, tedesco e olandese.
18. **Idilli spezzati**, racconti brevi. — Milano, Baldini e Castoldi, 1901.
19. **Minime.** — Milano, Aliprandi, 1901. Seconda edizione, Baldini e Castoldi, 1908.
20. **Scene.** — Milano, Baldini e Castoldi, 1903.
21. **Il Santo**, romanzo. — Milano, Baldini e Castoldi, 1905. Se ne fecero 41 edizioni. Fu tradotto in tedesco, francese, inglese, magiaro e spagnuolo.
22. **Le Poesie.** — Milano, Baldini e Castoldi, 1908.
23. **Leila**, romanzo. — Milano, Baldini e Castoldi, 1910. Se ne sono fatte 10 edizioni. Fu tradotto in inglese, francese e tedesco.
24. **Ultime.** — Milano, Baldini e Castoldi, 1913. Contiene parecchi scritti e pensieri di indole varia.

II. - SCRITTI INTORNO AL FOGAZZARO

1. Giacomo Zanella: *Miranda di A. Fogazzaro.* Conferenza (Napoli, Testa, 1877) riprodotta nel volume *Scritti vari* (Firenze, Le Monnier, 1877).
2. G. Costetti: nel *Capitan Fracassa* del 3 luglio 1881.
3. Salvatore Farina: nella *Rivista minima* di Milano (1881) anno XI, fasc. 7.

4. Enrico Panzacchi: nel *Fanfulla della domenica* del 17 luglio 1881 (vedi anche il volume *Al rezzo*); nel *Nabab* (Roma, 10 febbraio 1885); *Nuova Antologia* (1889, pagg. 378-386); nei volumi *Critica spicciola* (Roma, 1890, pagg. 257-268); *A mezza macchia* (Roma, Verdesi, 1886, pagg. 259-268) e *Saggi critici* (Napoli, Chiurassi, 1896, pagg. 257-268).
5. Pompeo Molmenti: nella *Nuova rivista* di Torino, del 2 ottobre 1881; nel *Fanfulla della domenica* (19 giugno 1899); in *Varietas* (Milano, 15 marzo 1911); e nel volume *Antonio Fogazzaro, la sua vita e le sue opere: con acqueforti e la bibliografia del Fogazzaro compilata da Sebastiano Rumor* (Milano, Hoepli, 1900).
6. Edoardo Scarfoglio: nel *Fanfulla della domenica* dell' 8 febbraio 1886.
7. Felice Cameroni: nel *Sole* (Milano, 20 febbraio 1885, 21 dicembre 1895 e 15 gennaio 1896).
8. Lo Forte Randi: nel *Giornale di Sicilia* (17 marzo 1885).
9. Filippo Crispolti: nell' *Avvenire d' Italia* (29 e 30 ottobre e 5 novembre 1905); nel *Fanfulla della domenica* (31 gennaio 1892 - 26 dicembre 1897 - 2 gennaio 1898); nel *Pro Familia* (28 aprile 1901 e 19 marzo 1911); nel *Cittadino di Genova* (25 marzo 1901); nel *Cittadino di Brescia* (7 novembre 1905); nel *Momento* (6 novembre 1905); nel *Berico* (10 giugno 1906); nel *Corriere d' Italia* (9 marzo 1911); nella *Rassegna Contemporanea* (aprile 1911); vedi anche il « Discorso commemorativo per cura del Consiglio Provinciale di Vicenza » (Vicenza, Brunello, 1911).
10. Luigi Gualdo: nel *Corriere della Sera* (2-3 marzo 1885).
11. Augusto Lenzoni: nel *Gargantua* (Roma, 5 marzo 1885).
12. Enrico Nencioni: nella *Nuova Antologia* (1885, pagine 209-218 - 1887, pagg. 409-426).
13. R. Dalle Mole: nel *Pungolo della domenica* (1 marzo 1885).
14. Vincenzo Morello (Rastignac): nella *Tribuna* (8 novembre 1905 e 26 aprile 1906) e nelle *Cronache Letterarie* (26 marzo 1911).

15. Romolo Murri: in *Athena* (agosto-ottobre 1906); nel *Commento* (20 novembre 1910) e nella *Rassegna Contemporanea* (aprile 1911).
16. Matilde Serao: nel *Capitan Fracassa* (31 gennaio 1885); nel *Corriere di Roma* (7 aprile 1887); nel *Mattino* (supplemento dell' 8 luglio 1894).
17. Gustavo Canti: nella *Gazzetta letteraria artistica* (14 febbraio 1885).
18. P. E. Francesconi: nella *Ronda* (Verona, 8 febbr. 1885).
19. Bruno Sperani: nella *Nazione* (17 febbraio 1885).
20. Paolo Tedeschi: nella *Provincia dell' Istria* (1 luglio 1887).
21. Ugo Valcarenghi: in *Ore quiete* (Milano, 8 febbraio 1885) e in *Arte e Vita* (11 marzo 1906).
22. Emilio Valle: nella *Venezia* (23 marzo 1885).
23. Pietro Zamboni: nell' *Euganeo* (23 febbraio 1885).
24. Alfredo Baccelli: nel *Fanfulla della domenica* (9 ottobre 1887) riprodotto poi nel volume *Impressioni e note letterarie* (Città di Castello, Lapi, 1889).
25. Filippo Filippi: nella *Perseveranza* (22 aprile 1887).
26. C. D. Wirsen: nella *Provincia di Vicenza* (26-27 aprile 1886). Originariamente pubblicato nel *Post-och Inrikes Tidningar* (Stoccolma, 15 aprile 1885).
27. Dino Mantovani: nel *Capitan Fracassa* (4 dicembre 1888); nella *Stampa* (14 novembre 1905) e nel volume *Letteratura contemporanea* (Torino, Roux e Viarengo).
28. P. Borelli: nella *Battaglia Bizantina* (17 marzo 1889) e nel *Popolo Romano* (20 settembre 1894).
29. Eugenio Checchi: nel *Fanfulla della domenica* (18 novembre 1888; 28 aprile 1901; 10 aprile 1904; 19 novembre 1905; 2 marzo 1911); nella *Cultura* (1 maggio 1901); nel *Giornale d' Italia* (24 febbraio 1902; 19 marzo 1902; 28 novembre 1904; 8 marzo 1911); in *Natura ed Arte* (1 dicembre 1905).
30. G. Depanis: nella *Gazzetta Letteraria* (1887 n. 17; 1888 n. 46) e nella *Stampa* (15 gennaio 1896).
31. Achille Lauria: nella *Cronaca azzurra* (Napoli, 30 gennaio 1889) e nella *Trieste Letteraria* (16 settembre 1896).

32. Pietro Croci: nel *Corriere della domenica* (19 e 26 marzo 1893).
33. E. A. Butti: nel volume *Nè odi nè amori* (Milano, Dumolard, 1893).
34. Ugo Ojetti: nella *Tribuna* del settembre 1894; nella *Revue de Paris* (15 febbraio 1896); nella *Nuova Antologia* (1 maggio 1897) e nel volume *Alla scoperta dei letterati* (Torino, Bocca, 1895). Inoltre nel *Capitan cortese* (Milano, 1 dicembre 1895).
35. Gino Gori: nel volume *Il mantello d'Arlecchino* (Roma, Tip. Editrice Nazionale).
36. Sebastiano Rumor: *Della vita e degli scritti di Antonio Fogazzaro* (Firenze, Cellini, 1893); *Antonio Fogazzaro. Ricordi e impressioni* (Siena, Tip. San Bernardino, 1895); *Antonio Fogazzaro, la sua vita, le sue opere, i suoi critici* (Milano, Chiesa, 1895); e poi nella *Lettura* (dicembre 1910); nel *Silvio Pellico* (Torino, 29 dicembre 1895).
37. Egisto Roggero: nella *Battaglia Bizantina* (3 marzo 1889).
38. Giuseppe Baffico: nella *Tribuna illustrata* (marzo 1895).
39. Annibale Gabrielli: nel *Fanfulla della domenica* (1 novembre 1896).
40. Giuseppe Giacosa: nella *Nuova Antologia* (16 dicembre 1896).
41. Angelo De Gubernatis: in *Cosmopolis* (6 giugno 1896) e nel *Popolo Romano* (13 marzo 1911).
42. Filippo Meda: *L'opera di Fogazzaro* (Faenza, 1896); nell'*Osservatore Cattolico* (31 dicembre 1895-1 gennaio 1896 ; nell'*Unione* (Milano, 23 novembre 1910).
43. Renato Simoni: nell'*Adige* (27 febbraio 1896); nel *Corriere della Sera* (25 settembre e 5 novembre 1905, 2 agosto e 4 e 12 novembre 1910, 7 e 11 marzo 1911) e nella *Stampa* (3 novembre 1910).
44. Giuseppe Tarozzi: nel *Resto del Carlino* (6 febbr. 1907).
45. Domenico Oliva: nel *Corriere della Sera* (25-26 novembre 1895) e nel *Giornale d'Italia* (8 marzo 1911).
46. Felice Pozza: nella *Gazzetta letteraria* (20 e 27 novembre 1897).

47. Gaetano Negri: nel *Fanfulla della domenica* (8 dicembre 1895).
48. Cosimo Giorgieri Contri: nell'*Era nuova* (Palermo, 15 febbraio 1896); nel *Caffaro* (13-14 novembre 1908).
49. Onorato Roux: in *Infanzia e giovinezza d'illustri italiani contemporanei* (Firenze, Bemporad, 1909).
50. Diego Garoglio: nel *Marzocco* (16 febbraio 1896).
51. Arturo Reggio: nella *Sentinella Bresciana* (8, 11 e 16 marzo 1898).
52. G. A. Cesareo: in *Natura ed arte* (15 marzo 1896) e nella *Nuova Antologia* (16 maggio 1911).
53. Ezio Flori: nell'*Idea liberale* (12 novembre 1905) e nella *Perseveranza* (21 dicembre 1910 e 8 marzo 1911).
54. Roberto Corniani: nella *Sentinella Bresciana* (28 novembre 1895).
55. Eugenio Bermani: nella *Gazzetta letteraria* (20 novembre e 14 dicembre 1895).
56. Giuseppe Bonaspetti: nella *Perseveranza* (16 aprile 1901 e 5 novembre 1905).
57. Giovanni Semeria: nell' *Ateneo* (10 e 20 maggio 1902).
58. Ernesto Serao: nella *Varietà* (Napoli, 8 novembre 1896).
59. Enrico Corradini: nell' *Italia Centrale* (Reggio Emilia, 27 maggio 1901); nel *Marzocco* (13 novembre 1905); nel *Regno* (2 dicembre 1905).
60. Sabatino Lopez: nel *Secolo XIX* (18-19 aprile 1901).
61. Giovanni Papini: nel *Leonardo* (ottobre-dicembre 1905).
62. Benedetto Croce: nella *Critica* (20 marzo 1903).
63. Tomaso Gallarati Scotti: nel *Secolo XX* (aprile 1904); nel *Giornale d'Italia* (5 novembre 1905).
64. Laura Groppallo: in *Autori italiani d'oggi* (Torino, Roux e Viarengo, 1903).
65. Raffaello Barbiera: nella *Illustrazione italiana* (12 novembre 1905; 20 novembre 1910; 12 marzo 1911).
66. Innocenzo Cappa: nella *Vita internazionale* (15 novembre 1905).
67. Giovanni Cena: nella *Gazzetta del popolo* (11 novembre 1905).
68. Vittorio Cian: nel *Giornale d' Italia* (19 giugno 1906).

69. Angelo La Zara: *Tra Bourget e Fogazzaro* (nell'*Azione* di Catania, 12 settembre 1910).
70. Arturo Graf: nella *Nuova Antologia* (1 dicembre 1905); in *Per una fede* (Milano, Treves, 1906).
71. Luigi Ambrosini: nella *Stampa* (28 luglio 1908).
72. Gaetano Mosca: nel *Corriere della Sera* (14 giugno 1906).
73. Tomaso Monicelli: nell' *Avanti* (12 novembre 1905).
74. G. A. Borgese: nella *Stampa* (3 ottobre; 10 e 16 novembre 1910; 9 marzo 1911); nel *Mattino* (10-11 marzo 1911) e nell' opera *La Vita è il Libro*, serie 1ª, 2ª e 3ª (Torino, Bocca, 1910, 11, 13).
75. G. S. Gargano: nel *Marzocco* (13 novembre 1910 e 12 marzo 1911).
76. Luigi Fossati: nel *Cittadino di Brescia* (5 dicembre 1910).
77. Franco Micheli: nella *Sentinella Bresciana* (9 e 25 novembre 1910).
78. Giuseppe Piazza: nella *Tribuna* (7 novembre 1910).
79. Guglielmo Quadrotta: nel *Secolo* (1 novembre 1910).
80. Fortunato Rizzi: nel *Corriere d'Italia* (24 novembre 1910).
81. Pio Schinetti: nel *Secolo* (16 novembre 1910 e 7 marzo 1911).
82. Luciano Zùccoli: nella *Gazzetta di Venezia* (17 novembre 1910).
83. Gaetano Zocchi, nella *Civiltà cattolica* (1 luglio 1901 e 7 gennaio, 1 aprile e 3 giugno 1911).
84. Emilio Bongiorni: in *La dottrina cristiana e le dottrine del « Santo » di Antonio Fogazzaro - Perchè all' Indice ?* (Brescia, Tip. Luzzago, 1906).
85. P. A. Colletti: nell'*Unità cattolica* (24 dicembre 1905).
86. Giulio De Frenzi: nel *Resto del Carlino* (30 dicembre 1905).
87. Giuseppe Bevione: nella *Stampa* (26 aprile 1907).
88. Adolfo Albertazzi: nel volume *Il Romanzo* (Milano, dottor F. Vallardi, editore. Fa parte della collezione « I generi letterari »); e nel *Marzocco* (12 marzo 1911).
89. Geremia Bonomelli: in *Profili di tre personaggi italiani: conte Genova Thaon di Revel; senatore*

Tancredi Canonico; senatore Antonio Fogazzaro (Milano, Cogliati, 1891, pagg. 105-151).

90. MASSIMO BONTEMPELLI: in *Cronache letterarie* (12 marzo 1911).
91. GIOSUÈ BORSI: nel *Nuovo Giornale* (8-9 marzo 1911).
92. ATTILIO BRUNIALTI: in *Atti parlamentari - Camera dei deputati - Discussioni* - sessione 1ª, pag. 12989. (È la commemorazione pronunciata dal deputato di Thiene-Asiago nella tornata del 7 marzo 1911).
93. A. CAVALLANTI: *Antonio Fogazzaro nei suoi scritti e nella sua propaganda. Un po' di vera luce* (Firenze, Tip. Arcivescovile, 1911)
94. ARNALDO CERVESATO: nelle *Cronache letterarie* (2 aprile 1911).
95. PIERO GIACOSA: *Antonio Fogazzaro* (Milano, Baldini e Castoldi, 1911).
96. GRAZIA DELEDDA: nella *Neue Freie Presse* (8 marzo 1911).
97. G. P. LUCINI: nel *Resto del Carlino* (13 e 25 marzo 1911).
98. FEDERICO DE MARIA: nel *Resto del Carlino* (8, 16 e 25 marzo 1911).
99. GUGLIELMO FERRERO: nel *Figaro* (8 marzo 1911).
100. SAVERIO FINO: nel *Momento* (8 marzo 1911).
101. OLINDO MALAGODI: nella *Tribuna* (8 marzo 1911).
102. MARIO MARIA MARTINI: nel *Caffaro* (8 marzo 1911).
103. ENRICO THOVEZ: nella *Stampa* (7-8 marzo 1911).
104. GIUSEPPE TOFFANIN: nelle *Cronache letterarie* (17 marzo 1911).
105. EMILIO CECCHI: in *Studi critici* (Ancona, G. Puccini e Figli, 1912).
106. EUGENIO DONADONI: *Antonio Fogazzaro* (Napoli, Perella, 1913. Nella raccolta *Studi e ritratti*).
107. Per ANTONIO FOGAZZARO: è un grosso volume edito dalla Tip. San Giuseppe di Vicenza (1913) a cura di donna Rita Valmarana Fogazzaro. Contiene: una cronologia fogazzariana di S. Rumor - I telegrammi spediti alla famiglia e alla città di Vicenza in morte del Fogazzaro - La relazione dei funerali e i discorsi del Sindaco di Vicenza, dell'on. Teso, del sen. Polacco, del cav. Maffei, del prof. Stefani, del mar-

chese Filippo Crispolti, del conte Almerico da Schio, dei prof. Andreani, Ghirardini e Zoboli, del sen. Lucchini, e dello studente Turola - Inaugurazioni di lapidi e monumenti - Epigrafi e versi ecc. ecc. In un secondo volume saranno poi raccolti i principali articoli necrologici, profili e studi critici su Antonio Fogazzaro pubblicati da riviste e periodici italiani e stranieri nella sua morte.

108. Mario Puccini: nel *Giornale del Mattino* (26 febbraio 1913).

109. Gino Donegari: *Il libro delle ore* (Firenze, Bemporad, 1913).

110. Nella *Illustrazione Italiana* del 1° semestre 1913, pag. 18.

*
* *

Fra i principali scritti di giornali e riviste estere sul Fogazzaro ricordiamo:

1. Adalbert Meinhardt: nel *Magazin für die Literature des Ausland* (Lipsia, 16-23 aprile 1881, 15 luglio 1882); nel *Westermanns Monatshefte* (1 novembre 1885); nel *Die Gegenwart* (Berlino, 27 agosto 1887); nella *Nation* (Amburgo, 25 gennaio 1896 e 27 luglio 1901).
2. Louis Caters: in *Le Soir* (Parigi, 17 dicembre 1898).
3. Eugène Gilbert: in *Le Journal de Bruxelles* (23-24 marzo 1899).
4. Paul d'Armon: nella *Petite Presse* (7 ottobre 1896).
5. Charles Dejob: nella *Revue internationale de l'enseignement* (Paris, 1896, pagg. 529-546).
6. André Hallays: nel *Journal des Débats* (7 marzo 1896).
7. Paul Monceau: nella *Revue Bleue* (1 febbraio 1896).
8. Henry Rabusson: nell'*Univers illustré* (18 aprile 1896).
9. Charles Recolin: nel *Signal* (25 gennaio 1896); nel *Feuilleton du Signal* (gennaio 1896).
10. William Ritter: nella *National Suisse* (22 febbraio 1896).
11. Edouard Rod: nel *Journal de Genève* (20 febbraio 1892, 16 giugno 1906); nel *Journal des Débats*

(27 dicembre 1895): nel *Figaro* 2 settembre 1908, 8 dicembre 1901); nella *Rassegna Nazionale* (16 giugno 1906); nella *Revue des deux mondes* (15 luglio 1893).

12. O. Rudolphi: nel *Neue Jahrhundert-Wochenschrift für religiöse Kultur* (Monaco, 26 marzo-2 aprile 1911).
13. Gaston Rageot: in *Annales politiques et littéraires* (10 marzo 1911).
14. René Doumic: nel *Journal des Débats* (14 dicembre 1897).
15. Jean Dornis: nella *Revue Bleue* (19 febbraio 1898); nella *Revue des Revues* (1 marzo 1907); e nel volume *Le roman italien contemporain* (Paris, 1907).
16. Math De Saint Vidal: nella *Fronde* (25 marzo 1899).
17. Gaston Deschamps: nel *Temps* (18 e 20 dicembre 1895); nel *Figaro* (9 dicembre 1897) e nel *Gaulois* (11 marzo 1911).
18. A. Dorlisheim: nel *Correspondant* (10 aprile 1906).
19. W. Duschinky: nel *Wiener Abendpost* (7 aprile 1906).
20. Amédé Roux: nel *Monde Latin* (1 febbraio 1896).
21. Maurice Masson: nella *Revue des Revues* (1 maggio 1896).
22. G. A. Alcalà: nel *Mundo* (Madrid, 16 marzo 1911).
23. Robert De Flers: nella *Liberté* (3 maggio 1893).
24. Mariano Benito Andrade: nella *Illustración Espanola y Americana* (15 febbraio 1899).
25. Rudolph Altrocchi: in *The Harvard Monthy* (marzo 1908).
26. Federico Brunswihk: in *Die Schöne Literatur* (1 gennaìo 1906).
27. Edmund Gardner: nel *Daily Chronicle* (27 gennaio 1906).
28. Christiane Gmeiner: in *Wissenschaftliche Beilage zur Germania* (11 gennaio 1896).
29. Hyacinthe Loyson: nel *Siècle* (10 maggio 1906).
30. Maurice Muret: nel *Journal des Débats* (2 dicembre 1901, 30 novembre 1910).
31. E. M. de Vogüé: nel *Figaro* (27 luglio 1906).
32. P. Sonday: nel *Temps* (8 luglio 1911).

33. René Bazin: nella *Revue des deux mondes* (luglio 1893); negli *Annales politiques et littéraires* (27 gennaio 1907); e nel volume *Les italiens d'aujourd'hui* (Parigi, Calmann Lévy, 1894).

34. Camillo Bellaigue: nel *Gaulois* (15 aprile 1911).

35. G. A. Berlinger: nella *National Zeitung* (9, 10 e 11 marzo 1911).

36. Jean Carrère: nel *Petit Temps* (8 e 12 marzo 1911).

37. Jahsa Cedomil: nella *Prosvieta* (Zagabria, 15 giugno e 1 luglio 1899).

38. Jules Claretie: nel *Temps* (10 marzo 1911).

39. Maximilian Claar: nella *Zeit* (10 marzo 1911).

40. Lucien Gennari: *Antonio Fogazzaro. Étude succinte.* (Ginevra, Gilbert e C., 1911).

41. Otto Hauser: in *Literarische Warte* (ottobre 1901); nei *Westermanns Illustrierte deutsche Monatshefte* (febbraio 1903) e in *Aus Fremden Zungen* (1 agosto 1904).

42. M. Salomon: nel volume *Art et litterature* (Parigi, Plon-Nourrit, 1901).

43. Ernest Tissot: nella *Bibliothèque Universelle et Revue Suisse* (dicembre 1894); nella *Revue Blene* (24 agosto 1896) e nella *Revue Chrétienne* (1 marzo 1898).

44. Helen Zimmern: in *The Art Review* (maggio 1890); in *The Bookman* (luglio 1898) e in *Das Litterarische Echo* (1 febbraio 1900).

II.

ALFREDO ORIANI

nato a Faenza il 22 agosto 1852
morto a Casola Valsenio il 18 ottobre 1909.

1. - OPERE

1. **Memorie inutili.** — Milano, Sonzogno, 1876.
2. **Al di là.** — Milano, Galli, 1877.
3. **Monotonie**, versi. — Bologna, Zanichelli, 1878.
4. **Gramigne.** — Bologna, Monti, 1879.
5. **No.** — Milano, Faverio, 1881. Nuova edizione di G. Laterza, Bari, 1914.
6. **Quartetto.** — Milano, Faverio, 1883.
7. **Matrimonio.** — Firenze, Barbèra, 1886.
8. **Sullo scoglio e altri racconti.** — Milano, Galli, 1889.
9. **Fino a Dogali.** — Milano, Galli, 1889. Nuova edizione di A. Gherardi, Bologna, 1912.
10. **Il nemico.** — Milano, Galli, 1892.
11. **La lotta politica in Italia.** — Torino, Roux, 1892. Nuova edizione in tre volumi della *Libreria della Voce*, Firenze, 1913.
12. **Gelosia.** — Milano, Omodei-Zorini, 1894. Nuova edizione di G. Laterza, Bari, 1913,
13. **Cristo alla festa di Purim.** — Bologna, Andreoli, 1895, ristampato in *Oro, incenso e mirra.*
14. **La disfatta.** — Milano, Treves, 1896. Nuova edizione di G. Laterza, Bari, 1913.
15. **Pro Candia**, conferenza. — Faenza, Tip. Sociale, 1897.
16. **Vortice.** — Milano, Battistelli, 1899, Nuova edizione di G. Laterza, Bari, 1913.

17. **Ombre di occaso.** — Bologna, Beltrami, 1901.
18. **La bicicletta.** — Bologna, Zanichelli, 1902.
19. **Olocausto.** — Palermo, Sandron, 1902. Nuova edizione di G. Laterza, Bari, 1914.
20. **Oro, incenso e mirra.** — Roma, Enrico Voghera, 1904.
21. **L'invincibile,** dramma. — Nella *Nuova Antologia* del del 1° e del 16 maggio 1904.
22. **La rivolta ideale.** — Napoli, Ricciardi, 1909. Nuova edizione di A. Gherardi, Bologna, 1912.
23. **Verità nazionale.** — Roma, Garzoni Provenzani, 1913.
24. **Fuochi di bivacco,** scritti vari. — Edizione postuma di G. Laterza, Bari, 1914.

II. - SCRITTI INTORNO ALL'ORIANI

1. Enrico Panzacchi: nel volume *Al rezzo* (pagg. 195-205) Roma, Sommaruga, 1885 e nel periodico *Lettere ed Arti* del 18 gennaio 1890.
2. Floriano del Secolo: nel *Mattaccini* di Napoli del 12 gennaio 1902.
3. L. Donati: nella rivista *Romagna* del gennaio 1906 e nel *Plaustro* di Forlì del 4 ottobre 1911.
4. Giulio De Frenzi: nel *Ventesimo* di Genova del 4 agosto 1907 e nel *Giornale d' Italia* del 27 ottobre 1907.
5. Goffredo Bellonci: nel *Giornale d' Italia* del 6 settembre 1908 e del 24 giugno 1911.
6. Alfredo Gargiulo: in *La Cultura* del 15 settembre 1908.
7. Piero Barbèra: nel *Giornale d' Italia* del 4 novembre 1909.
8. Alfredo Grilli: nella *Romagna* del dicembre 1909.
9. Mario Missiroli: nel *Resto del Carlino* del 17 luglio 1910.
10. G. A. Borgese: nella *Stampa* del 3 ottobre 1911; nella serie dei volumi *La Vita e il Libro* e nel *Corriere della Sera* del 28 agosto 1913.
11. Mario Simonatti: nel *Nuovo Giornale* dell' 11 agosto 1913.
12. Aldo Valori: nel *Resto del Carlino* del 3 settembre 1913.

13. Luigi Ambrosini: nella *Stampa* del 17 dicembre 1913, cfr. anche la *Voce* di Firenze dei giorni 7, 14 e 21 aprile 1910 e il *Piccolo* di Faenza del 9 aprile 1911.
14. Renato Serra: nella *Rassegna Contemporanea* del novembre 1913.
15. Louis Chadourne: in *France-Italie* del dicembre 1913.
16. D. M.: nel *Giornale del Mattino* (25 dicembre 1913).
17. Tomaso Monicelli: nel *Resto del Carlino* del 25 dicembre 1913.
18. Giovanni Rabizzani: nel *Marzocco* del 21 dicembre 1913; e nel volume *Bozzetti di letteratura italiana e straniera* (Lanciano, R. Carabba, 1914).

III.

GABRIELE D'ANNUNZIO

nato a Pescara il 12 marzo 1864.

I. - OPERE

1. **All' Augusto Sovrano d' Italia Umberto I di Savoia, 16 marzo del 1879 suo giorno natalizio.** — Auguri e voti dei giovani Vittorio Garbaglia e Gabriele D'Annunzio. (Prato, Giacchetti, 1879).
2. **Primo Vere**, liriche. — Chieti, Ricci, 1879. Una seconda edizione - *corretta con penna e fuoco* - e aumentata, è del 1880. Rocco Carabba, Lanciano. Ristampata nel 1913 pure dal Carabba nella serie *Scrittori italiani e stranieri*.
3. **In Memoriam**, versi. — Pistoia, Nicolai, 1880.
4. **Canto Novo.** — Roma, Sommaruga, 1882.
5. **Terra Vergine.** — Roma, Sommaruga, 1882.
6. **Intermezzo di rime.** — Roma, Sommaruga, 1884. Ristampato nel 1894, Napoli, Bideri, molto accresciuto e senza alcune poesie della prima edizione.
7. **Il libro delle Vergini.** — Roma, Sommaruga, 1884.
8. **San Pantaleone.** — Firenze, Barbèra, 1886.
9. **Isaotta Guttadauro ed altre poesie**, con molti disegni. — Roma, ed. della *Tribuna*, 1886.
10. **Il Piacere**, romanzo. — Milano, Treves, 1889. Sette anni più tardi, compiute *Le Vergini delle Rocce*, il D'Annunzio divise i suoi romanzi in tre cicli: *a*) della Rosa (*Piacere*, *Innocente*, *Trionfo della morte*); *b*) del Giglio (di cui si hanno soltanto *Le*

Vergini delle Rocce); c) del Melograno (di cui si ha sinora *Il Fuoco*).

11. **L'Isotteo e la Chimera.** — Milano, Treves, 1890. Vi è ristampata *Isaotta Guttadauro.*
12. **L'Invincibile,** nella *Tribuna illustrata*, 1890; ripubblicato poi nel *Trionfo della morte.*
13. **Elegie Romane.** — Bologna, Zanichelli, 1892. Ristampate nel 1906. Milano, Antongini.
14. **I Violenti.** — Napoli, Pierro, 1892.
15. **Gli Idolatri.** — Napoli, Pierro, 1892. Contiene tre novelle del *San Pantaleone.*
16. **Giovanni Episcopo.** — Napoli, Pierro, 1892. Era già stato pubblicato nella *Nuova Antologia*, febbraio-marzo 1891, col titolo: *Dramatis persona.*
17. **L'Innocente,** romanzo. — Napoli, Bideri, 1892, con un disegno di G. A. Sartorio. Fu pubblicato da prima nel *Corriere di Napoli* del 1891-1892.
18. **Peoma Paradisiaco, Odi Navali.** — Milano, Treves, 1893. Alcune *Odi Navali* erano già state stampate nel 1892. Napoli, Bideri.
19. **Trionfo della morte,** romanzo. — Milano, Treves, 1894. Oltre all' *Invincibile* (vedi N. 12) ne erano state già pubblicate due parti coi titoli: *Il primogenito* e *Il violinista.*
20. **L'allegoria dell'autunno,** omaggio offerto a Venezia. — Firenze, Paggi, 1895.
21. **Le Vergini delle Rocce,** romanzo. — Milano, Treves, 1896.
22. **Canto Novo,** intermezzo. — Milano, Treves, 1896. Edizione definitiva (vedi N. 4) con qualche aggiunta.
23. **Sogno d'un mattino di primavera.** — Roma, *Italia*, 1897. Nuova edizione, Treves, 1898.
24. **La parabola delle vergini fatue e delle vergini prudenti.** — Nella *Nuova Antologia* del 16 dicembre 1897.
25. **La parabola dell'uomo ricco e del povero Lazaro.** — Nella *Nuova Antologia* del 1° gennaio 1898.
26. **La parabola del figliol prodigo.** — Nel *Mattino* di Napoli del 1898.
27. **La città morta,** tragedia. — Milano, Treves, 1898.
28. **Sogno d'un tramonto d'autunno,** poema tragico. — Milano, Treves, 1898.

29. **Il Fuoco**, romanzo. — Milano, Treves, 1898.
30. **La Gioconda**, tragedia. — Milano, Treves, 1899.
31. **La Gloria**, tragedia. — Milano, Treves, 1899.
32. **La canzone di Garibaldi**. — Milano, Treves, 1901.
33. **In morte di Giuseppe Verdi**, canzone. — Milano, Treves, 1901.
34. **Francesca da Rimini**, tragedia. — Milano, Treves, 1902. È la prima della trilogia *I Malatesti* che continua con *Parisina* e dovrebbe completarsi con *Sigismondo Malatesta*.
35. **Canzone a Victor Hugo**. — Milano, Treves, 1902.
36. **Le novelle della Pescara**. — Milano, Treves, 1902. Contiene tutte le novelle del *San Pantaleone*, meno due: *Il commiato* (ora nel *Piacere*) e *San Laimo navigatore*. I titoli primi delle novelle hanno però subito frequenti mutamenti. Il volume contiene anche la prima novella del *Libro delle Vergini*, *Le Vergini*, col titolo nuovo *La Vergine Orsola*. Sono aggiunte inoltre anche le tre novelle: *La morte del duca d'Ofena*; *La madía*: *Il martirio di Gialluca* (ora *Il cerusico di mare*) che componevano il volumetto: *I violenti* (vedi N. 14).
37. **Laus Vitae**. — Milano, Treves, 1903. È il primo libro delle *Laudi del cielo del mare della terra e degli eroi* e porta il nome di *Maia*.
38. **Elettra e Alcione**. — Milano, Treves, 1904. Comprende il 2° e il 3° libro delle *Laudi* e vi si ritrovano le canzoni elencate ai n. 32, 33, 35. Ve n'è anche una edizione in due volumi.
39. **La figlia di Jorio**, tragedia pastorale. — Milano, Treves, 1904. Il D'Annunzio nel 1906 ne ha ricavato un libretto per l'opera di Alberto Franchetti. Milano, Ricordi.
40. **La fiaccola sotto il moggio**, tragedia. — Milano, Treves, 1905.
41. **Prose scelte**. — Milano, Treves, 1906.
42. **Più che l'amore**, tragedia moderna. — Milano, Treves, 1907.
43. **Canzone e orazione per la morte di Giosue Carducci**. — Milano, Treves, 1907.

44. **La Nave**, tragedia. — Milano, Treves, 1908.
45. **Fedra**, tragedia. — Milano, Treves, 1909.
46. **Forse che si, forse che no**, romanzo. — Milano, Treves, 1910.
47. **Le faville del maglio**, memoranda. — Nel *Corriere della Sera* durante il 1911.
48. **La contemplazione della morte**, in memoria di Giovanni Pascoli e di Adolphe Bermond. — Milano, Treves, 1911.
49. **Il martirio di San Sebastiano**, mistero. — Tradotto dal francese da Ettore Janni. Milano, Treves, 1911.
50. **Merope**. — Milano, Treves, 1912. È il quarto libro delle *Laudi* e contiene le *Canzoni d'oltremare* pubblicate (eccetto quella dei Dardanelli) nel *Corriere della Sera* durante la guerra libica.
51. **La vita di Cola di Rienzo**. — Milano, Treves, 1913. Inizia la serie delle *Vite di uomini illustri e di uomini oscuri* e fu da prima pubblicata nei numeri del 10 dicembre 1905 e del 1° gennaio 1906 del *Rinnovamento* di Milano.
52. **Pagine disperse** (cronache mondane, letteratura, arte) coordinate e annotate da Alighiero Castelli. — Roma, B. Lux, 1913. Vi sono raccolti i principali articoli pubblicati dal D'Annunzio nella *Tribuna* e in altri giornali politici.
53. **Aspetti dell' ignoto. La Leda senza cigno**. — Nel *Corriere della Sera* durante il secondo semestre del 1913.
54. **La Pisanella o la morte profumata**, tragedia. — Tradotta dal francese da Ettore Janni. Milano, Treves, 1913. Fu dapprima pubblicata nei fascicoli della *Lettura* del 1913.
55. **Parisina**, tragedia. — Musica di Pietro Mascagni. Milano, Sonzogno, 1913.
56. **Le Chèvrefeuil**, tragedia moderna. — Rappresentata a Parigi, nel teatro della Porte Saint Martin, la sera del 14 dicembre 1913. — Tradotta in italiano col titolo **Il ferro**, e lievemente mutata, fu rappresentata nei principali teatri italiani e verrà presto raccolta in volume.

II. - SAGGI CRITICI SUL D'ANNUNZIO

1. Benedetto Croce: *Gabriele D'Annunzio* nella *Critica*, anno 2 (1904).
2. G. A. Borgese: *Gabriele D'Annunzio* (Napoli, Ricciardi, 1909). Nella collezione *Contemporanei d'Italia*.
3. Alessandro Donati: *L'opera di Gabriele D'Annunzio* (Milano, Società editrice Dante Alighieri, 1910).
4. Vincenzo Morello: *Gabriele D'Annunzio*, (Roma, Società libraria editrice nazionale, 1910). Nella collezione *I moderni d'Italia*.
5. Alfredo Gargiulo: *Gabriele D'Annunzio*, saggio critico (Napoli, Perrella, 1912). Nella collezione *Studi e ritratti*.
6. Un altro studio critico intorno al D'Annunzio promette da tempo Luigi Capuana.

***

Fra gli studi critici sul D'Annunzio, pubblicati in giornali o riviste, o raccolti con altri scritti in volume, rammentiamo come più significativi:

1. Giuseppe Chiarini: nel *Fanfulla della domenica* del 2 maggio 1880. È il primo articolo dedicato al D'Annunzio.
2. *Alla ricerca della verecondia* (Roma, Sommaruga, 1884). È un volumetto con scritti di Chiarini, Lodi, Nencioni, Panzacchi, Stecchetti, Ricci.
3. Edoardo Scarfoglio: nel *Libro di don Chisciotte* (Roma, Sommaruga, 1885).
4. Enrico Nencioni: in vari fascicoli della *Nuova Antologia* (1889-1892-1893) e nel volume *Nuovi saggi critici* (Firenze, Le Monnier).
5. Enrico Panzacchi: nella *Nuova Antologia* degli anni 1890-1900.
6. E. A. Butti: nel volume *Nè odî nè amori* (Milano, Dumolard, 1893).

7. Ugo Ojetti: nel volume *Alla scoperta dei letterati* (Torino, Bocca, 1895).
8. Enrico Thovez: nella *Gazzetta letteraria* di Milano (1895-1896). È la famosa polemica sui plagi dannunziani. Vedi anche del Thovez il volume *Il pastore, il gregge e la zampogna* (Napoli, Ricciardi, 1911). Poi nella *Stampa* del 19 luglio 1912 e del 29 gennaio 1913.
9. Luigi Capuana: nei vari volumi di critica letteraria pubblicati dal Giannotta di Catania: *Per l'arte*; *Gli Ismi contemporanei; Cronache letterarie*, ecc. e nella *Rivista d'Italia* del marzo 1900.
10. G. A. Cesareo: in *Conversazioni Letterarie* (Catania, Giannotta, 1899) e nella *Nuova Antologia* del giugno 1901.
11. Vincenzo Morello: nel volume *Nell'arte e nella Vita* (Palermo, Sandron, 1900).
12. Isidoro del Lungo: nella *Nuova Antologia* del marzo 1902.
13. Edmondo De Amicis: nella *Tribuna* del 10 giugno 1902.
14. Ireneo Sanesi: nelle *Cronache della civiltà elleno-latina* (1902).
15. G. A. Gargàno: nel *Marzocco* di Firenze, 1903 in avanti.
16. Rinaldo Bonatti: nel volume *Il romanzo artistico* (Milano, Libreria editrice nazionale, 1903).
17. Adolfo Albertazzi: nel volume *Il Romanzo* (Milano, dott. F. Vallardi). Collezione dei *Generi Letterari*.
18. G. Spencer Kennard: nel volume *Romanzi e romanzieri Italiani* (Firenze, Barbéra).
19. Dino Mantovani: nel volume *Letteratura contemporanea* (Torino, Roux e Viarengo, 1903).
20. G. A. Borgese: nella *Nuova Antologia* e nella *Illustrazione Italiana* del 1903, e in molte altre riviste, più nelle tre serie di *La Vita e il Libro*. Torino, Bocca, 1910-1911-1913.
21. Francesco Pastonchi: nel *Corriere della Sera*, 1903-04.
22. Diego Garoglio: nel volume *Versi d'amore e prose di romanzi* (Livorno, Giusti, 1903).

23. F. T. Marinetti: nei volumi *D'Annunzio intimo* (Milano, edizione del giornale *Verde e azzurro*, 1904) e *Les dieux s'en vont et D'Annunzio reste* (Paris, Sansot, 1908).

24. Raffaello Barbiera: nel volume *Verso l'ideale* (Milano, Libreria editrice nazionale, 1905).

25. Scipio Sighele: nei volumi *Letteratura tragica* e *Nell'arte e nella scienza* (Milano, Treves, 1906-1911).

26. Vittorio Osimo: nell'*Avanti della Domenica*, 4 agosto 1906.

27. Giuseppe Lipparini: nel volume *Cercando la grazia* (Bologna, Zanichelli, 1906)

28. Paolo Orano: nel volume *I moderni*, parte quarta (Milano, Treves, 1908).

29. Rodolfo Renier: nel volume *Svaghi critici* (Bari, Laterza, 1910).

30. Renato Serra: nel periodico *La Voce* (Firenze, 1911).

31. Lorenzo Gigli: nella *Sentinella Bresciana* del 14 giugno 1911.

32. Emilio Cecchi: nel volume *Studi Critici* (Ancona, Puccini, 1912); e nella *Tribuna* del 27 maggio e del 17 dicembre 1913.

33. Domenico Oliva: nel volumetto *Il San Sebastiano* e *Le canzoni d'oltremare di Gabriele D'Annunzio* (Napoli, Ricciardi, 1913). Vedi anche i volumi di cronache teatrali *Il teatro in Italia nel 1909* (Milano, Quintieri) e *Note di uno spettatore* (Bologna, Zanichelli) e inoltre gli articoli frequenti che l'Oliva ha pubblicato come critico drammatico del *Giornale d'Italia*.

34. Emilio Bodrero: nel volume *Pagine di cultura moderna* (Catania, Battiato, 1913).

35. Ettore Janni: nel *Corriere della Sera* del 28 settembre e del 28 dicembre 1912.

36. Giovanni Rabizzani: nel *Resto del Carlino* del 14 ottobre 1912.

37. Pia Sartori Treves: nella *Sentinella Bresciana* del 20 novembre 1911.

38. Snob: nell'*Avvenire d'Italia* del 24 febbraio 1913.

39. Angelo Ragghianti: nel *Resto del Carlino* dell' 11 marzo 1913.
40. Verildo Sorrentino: nel *Giornale d'Italia* del 12 marzo 1913.
41. Serafino Mariani: nel *Nuovo Giornale* del 14 marzo 1913.
42. Natale Scalia: nell' *Ora* del 17 aprile 1913.
43. Pierangelo Baratono: nel *Lavoro* del 17 aprile e del 23 luglio 1913.
44. Camillo Antona Traversi: nella *Stampa* del 4 giugno 1913.
45. Giovanni Pozza: nel *Corriere della Sera* del 5 e del 12 giugno 1913.
46. Achille Ricciardi: nel *Giornale d'Italia* del 5 giugno 1913.
47. Edmondo Corradi: nel *Secolo XIX* del 6 giugno 1913.
48. Diego Angeli: nel *Giornale d'Italia* del 12, 21 e 26 giugno 1913.
49. G. L. Sarti: nella *Tribuna* del 12 e del 13 gennaio 1913.
50. Ludovico Schisa: nel *Giornale d'Italia* del 13 giugno 1913.
51. Luigi Campolonghi: nel *Secolo* del 12 giugno 1913.
52. Ernesto Ragazzoni: nel *Resto del Carlino* del 12 giugno 1913.
53. Roberto Cantalupo: nella *Gazzetta di Venezia* del 16 luglio 1913.
54. Ettore Romanello: nella *Gazzetta di Venezia* del 19 e 23 novembre 1913.
55. Pietro Pancrazi: nella *Gazzetta di Venezia* del 21 e 24 novembre 1913.
56. Silvio Benco: nel *Piccolo della Sera* del 30 novembre 1913.
57. Alberto Cappelletti: nel *Giornale del Mattino* del 12 dicembre 1913.
58. Antonio Conte: nel *Giornale d' Italia* del 18 dicembre 1913.
59. Luigi Siciliani: in *Studi e saggi* (Milano, Quintieri, 1913).
60. Gaio: nel *Marzocco* del 21 dicembre 1913.

*
* *

Fra gli scritti stranieri su d'Annunzio ricordiamo:

1. E. Tissot: nella *Revue Bleu* (ottobre 1895); nel volume *Les sept plaies et les sept beauté de l'Italie* (Parigi, Perrin, 1900) e nella *Grande revue* (gennaio, 1908).
2. E. Rood: nel *Journal des débats* del 15 novembre 1896.
3. René Doumic: nel volume *Les jeunes* (Parigi, Perrin, 1896).
4. V. Crawford: in *Studies in foreign Literature* (Londra, Duckworth. 1899).
5. E. M. Vogüé: nel volume *Histoire et poésie* (Parigi, Colin, 1900). Questo studio era stato pubblicato nella *Revue des deux mondes* sino dal gennaio 1895.
6. Ouida: in *Critical studies* (Londra, Fischer Unwrin. 1900).
7. Zadig: nella *Revue bleu* (aprile 1900).
8. K. Federn: nella *Zeit* del 5 aprile 1902.
9. T. De Wyzewa: nella *Revue des deux mondes* (1 aprile 1902).
10. A. Kesr: nella *Nation* di Berlino (19 aprile 1902).
11. G. Kalm: nella *Nouvelle Revue* del novembre 1903.
12. Jean Dornis: nei due volumi *Le théâtre italien contemporain* (Parigi, Calman Lewy, 1904) e *La poésie italienne contemporaine.*
13. A. von Puttkammer: *Gabriele D'Annunzio* (Berlino, P. Remer, 1905). Nella collezione *die Dichtung.*
14. Boulanger: nella *Nouvelle Revue* del novembre 1908.
15. A. Symons: nella *Revue du Belgique* (marzo 1910).
16. A. Monery: nella *Cronique médicale* (novembre 1910).
17. Orlo Williams: nella *Edinburgh Review* del novembre 1913.

IV.

ENRICO CORRADINI

nato a Samminiatello (Firenze) nel 1868.

I. - OPERE

1. **Andrea Palmi,** dramma.
2. **Le Selve,** dramma.
3. **Dopo la morte,** dramma. — 1894.
4. **Santamaura,** romanzo. — 1896.
5. **La Gioia,** romanzo. — 1897.
6. **La Verginità,** romanzo. — Firenze, presso il *Marzocco*, 1898.
7. **La Leonessa,** dramma, nella rivista *Flegrea*. — 1899, n. 3, 4, 5, 6.
8. **Giacomo Vettori,** dramma, nella *Nuova Antologia*. — 15 gennaio 1901.
9. **Giulio Cesare,** dramma in 5 atti. — Roma, presso la *Rassegna Internazionale*, 1902.
10. **Le sette lampade d'oro,** novelle. — Torino, Streglio, 1904.
11. **L'apologo delle due sorelle,** commedia. — 1906.
12. **Maria Salvestri,** dramma. — Milano, Treves, 1907.
13. **La Vita nazionale.** — Firenze, F. Lumachi, 1907.
14. **Carlotta Corday,** dramma. — Napoli, Perrella, 1908.
15. **L'ombra della vita.** — Napoli, Ricciardi, 1909.
16. **Le Nazioni proletarie e il Nazionalismo.** — Roma, Casa editrice nazionale.
17. **La patria lontana,** romanzo. — Milano, Treves, 1910.
18. **La guerra lontana,** romanzo. — Milano, Treves, 1911.

19. **Il volere d'Italia.** — Napoli, Perrella, 1911.
20. **L'ora di Tripoli.** – Milano, Treves, 1911.
21. **La conquista di Tripoli,** lettere dalla guerra. – Milano, Treves, 1912.
22. **Sopra le vie del nuovo impero,** dalla emigrazione di Tunisi alla guerra nell'Egeo. – Milano, Treves, 1912.
23. **Nazionalismo e democrazia.** — Roma, Garzoni Provenzani, 1913.
24. **Le vie dell'Oceano,** dramma. — Milano, Treves, 1913.

II. - SCRITTI INTORNO AL CORRADINI

1. *La nuova fioritura*, antologia degli autori, edita da R. Streglio.
2. Luigi Capuana: nei volumi *Gli « ismi » contemporanei* (pag. 144) e *Cronache letterarie* (pag. 153) editi dal cav. Giannotta di Catania, 1898-99.
3. Rosalia Jacobsen: nella *Rassegna nazionale* del 1904.
4. Giuseppe Lipparini: nel volume *Cercando la Grazia*. Bologna, Zanichelli, 1906.
5. G. A. Borgese: nella *Stampa* del 18 giugno 1911 e nella seconda serie di *La Vita e il Libro* (pag. 285) edito del Bocca di Torino.
6. Lorenzo Gigli: nella *Sentinella Bresciana* del 4 settembre 1911, del 16 aprile 1912 e del 12 e 13 febbraio 1913; e nella *Provincia di Cremona* de 5 settembre 1911.
7. *Illustrazione italiana* del 1° semestre 1913, pagg. 202, 266, 410, 437, 533.
8. Gaio: nel *Marzocco* del 9 marzo 1913.
9. P. L. Occhini: *Enrico Corradini scrittore e nazionalista*. Roma, Garzoni Provenzani, 1914.
10. Domenico Oliva: nella *Idea Nazionale* del 15 febbraio 1914.
11. Umberto Fracchia: nella *Tribuna* del 16 febbraio 1914.

V.

LUCIANO ZÙCCOLI

nato a Milano il 5 dicembre 1868.

I. - OPERE

1. **I lussuriosi**, romanzo. — Milano, L. Omodei-Zurini, 1893, ripubblicato dai Treves nella loro *Biblioteca Amena.*
2. **La morte d'Orfeo**, novelle. — Firenze *Il Marzocco*, 1894.
3. **Il designato**, romanzo. — Milano, L. Omodei-Zurini, 1895, ripubblicato dai Treves nella *Biblioteca Amena.*
4. **Roberta**, romanzo. — Milano, Brigola, 1896.
5. **Il maleficio occulto**, romanzo. — Palermo, Sandron, 1901.
6. **Ufficiali, sott' ufficiali, caporali e soldati**, romanzo. — Milano, Treves, 1902. Fu tradotto in tedesco col titolo *Italienischer Reiterleben.*
7. **La compagnia della Leggera**, novelle. — Milano, Treves, 1905. Fu tradotto in inglese col titolo *Light Fiugeret Gentry.*
8. **La vita ironica**, novelle. — Torino, Streglio, 1906.
9. **L'amore di Loredana**, romanzo. — Milano, Treves, 1908. Fu tradotto in tedesco nelle appendici delle *Neueste Nachrichten* e in francese nelle appendici del *Journal.*
10. **Farfui**, romanzo. — Milano, Treves, 1909.
11. **Donne e Fanciulli**, novelle. — Milano, Treves, 1910. Fu tradotto in rumeno col titolo *Intra Papuse.*
12. **Romanzi brevi.** — Milano, Treves, 1911.

13. **Primavera**, novelle. — Milano, Treves, 1912.
14. **La freccia nel fianco**, romanzo. — Milano, Treves, 1913. Apparve da prima nei fascicoli della *Lettura*.
15. **L'occhio del fanciullo**: fu pubblicato nel *Corriere della Sera* (1913-14).
16. **La volpe di Sparta**, romanzo, in corso di pubblicazione sulla *Illustrazione Italiana* (1914).

II. - SCRITTI INTORNO ALLO ZÙCCOLI

1. Ettore Janni: nel *Corriere della Sera* del 24 febbraio 1909.
2. Renato Simoni: nel *Corriere della Sera* nel 12 maggio 1911.
3. Achille Macchia: nell'*Ora* del 1° gennaio 1912.
4. Gino Damerini: nella *Gazzetta di Venezia* del 27 giugno 1912 e del 16 novembre 1913.
5. Paolo de' Giovanni: nel *Secolo* del 7 luglio 1913.
6. Mario Callegari: nel *Nuovo Giornale* del 14 agosto 1913.
7. Elio Zorzi: nella *Gazzetta di Venezia* del 22 agosto 1913.
8. Lucio d'Ambra: in *Noi e il Mondo* del novembre 1913.
9. Lorenzo Gigli: nella *Sentinella Bresciana* del 26 giugno e 30 ottobre 1913.
10. Luciano Zùccoli: nel *Marzocco* dell'8 giugno 1913 (è un interessantissimo articolo dal titolo *Un precursore* a proposito del romanzo *Roberta*).
11. G. A.: nella *Sera* del 28 ottobre 1913.
12. Vincenzio Pasquario: nel *Lavoro* del 4 dicembre 1913.
13. *Illustrazione italiana* del 1° semestre 1913, pag. 486.
14. Gaio: nel *Marzocco* del 28 dicembre 1913.
15. Maurice Muret: nella *Revue* (antica *Revue des Revues*) del 1° maggio 1913.
16. Flavia Steno: nel *Secolo XIX* del 20 gennaio 1914.

VI.

LUIGI PIRANDELLO

nato a Girgenti il 28 giugno 1867.

I. - OPERE

1. **Mal giocondo**, versi. — Palermo, Clausen, 1889.
2. **Pasqua di Gea**, poemetto. — Milano, Galli, 1891.
3. **Amori senz'amore**, novelle. — Roma, Bontempelli, 1894.
4. **Elegie renane**. — Roma, Unione cooperativa editrice, 1895.
5. **Elegie romane** (traduzione dal Goethe). — Livorno, Giusti, 1896.
6. **Zampogna**, poesie. — Società editrice Dante Alighieri, 1901.
7. **Il Turno**, romanzo. — Catania, Giannotta, 1902.
8. **Beffe della morte e della vita**, novelle (1^a serie). — Firenze, Lumachi, 1902.
9. **Quand' era matto...**, novelle. — Torino, Streglio, 1902. La prima novella di questo volume fu tradotta in francese dalla signorina H. Doutuel (col titolo *Quand j'étais fou*) e apparve nel fascicolo di dicembre 1913 della *Revue hebdomadaire*.
10. **Beffe della morte e della vita**, novelle (2^a serie). — Firenze, Lumachi, 1903.
11. **Bianche e nere**, novelle. — Torino, Streglio, 1904.
12. **Il fu Mattia Pascal**, romanzo. — Roma, Biblioteca della *Nuova Antologia*, 1904; 2^a edizione, Milano, Treves, due volumi della *Biblioteca Amena*. Questo ro-

manzo fu tradotto in tedesco e pubblicato nelle appendici del *Fremder Blatt*; in francese fu pubblicato prima nelle appendici dell'*Echo de Paris*, e poi in volume col titolo *Feu Mathias Pascal* (traduttore Henry Bigot) dall'editore Calmann-Lévy.

13. **Erma bifronte**, novelle. — Milano, Treves, 1906.
14. **L'esclusa**, romanzo. — Milano, Treves, 1907; ripubblicato nella *Biblioteca Amena*.
15. **Arte e Scienza**, saggi critici. — Roma, W. Modes, 1908.
16. **L'Umorismo**, saggio. — Lanciano, Carabba, 1909.
17. **La Vita nuda**, novelle. — Milano, Treves, 1910.
18. **Suo marito**, romanzo. — Firenze, Quattrini, 1911.
19. **Terzetti**, novelle. — Milano, Treves, 1912.
20. **Fuori di chiave**, poesie. — Genova, Formiggini, 1912. Nella raccolta *Poeti del Secolo XX*.
21. **I vecchi e i giovani**, romanzo. — Milano, Treves, 1913 (in due volumi).

II. - SCRITTI INTORNO AL PIRANDELLO

1. Luigi Capuana: nell'*Ora* di Palermo ha dedicato un articolo alle poesie del Pirandello e un altro sulla *Gazzetta del popolo* per *Erma bifronte*.
2. Domenico Oliva: nel *Giornale d'Italia* del 27 luglio 1908.
3. Ettore Janni: nel *Corriere della Sera* del 25 maggio 1910 e del 31 ottobre 1911.
4. G. A. Borgese: nella *Stampa* del 25 febbraio 1910 e nella seconda serie di *La Vita e il Libro*, pag. 116.
5. Rosso di San Secondo: nel *Corriere di Sicilia* del 25 luglio 1911.
6. Giuseppe Lipparini: nel volume *Cercando la Grazia*, pagg. 113, 175; e nel *Marzocco* del 14 dicembre 1913.
7. Emilio Cecchi: nella *Tribuna* del 21 novembre 1911 e dell'8 dicembre 1913.
8. Lorenzo Gigli: nella *Sentinella Bresciana* del 4 aprile 1912 e dell'8 dicembre 1913; e nella *Nova Italia* di Bologna del 6 aprile 1912.
9. Paolo De' Giovanni: nel *Secolo* del 19 novembre 1913.

10. Luigi Ambrosini: nella *Stampa* del 21 novembre 1913.
11. M. P.: nel *Giornale del Mattino* del 24 dicembre 1913.
12. Jean Dornis: nei due volumi su la poesia italiana e sul romanzo italiano contemporanei.
13. Maurice Muret: nel volume *La litterature italienne d'aujourd'hui.*
14. Jean Barrère: ha dedicato un articolo al Pirandello nella *Revue Bleu*, e ha tradotto insieme con la sorella Hélène parecchie novelle che saranno presto raccolte in volume dall'editore parigino Calmann-Lévy.
15. Alberto De Angelis: nell'*Ora* del 2 gennaio 1914.

VII.

UGO OJETTI

nato a Roma il 15 luglio 1871.

1. - OPERE

1. **Senza Dio**, romanzo. — Milano, Baldini e Castoldi, 1893.
2. **Alla scoperta dei letterati.** — Torino, Bocca, 1895.
3. **L'arte mondiale alla Esposizione di Venezia** (1897). — Roma, Enrico Voghera.
4. **Il vecchio**, romanzo. — Milano, Baldini e Castoldi, 1898.
5. **L'onesta viltà**, novelle. — 1898.
6. **Alto e basso Egitto.** — 1898.
7. **Stati Uniti d'America.** — 1898.
8. **L'America vittoriosa.** — Milano, Treves, 1899.
9. **Scandinavia.** — 1899.
10. **Il gioco dell'amore**, romanzo. — Milano, Baldini e Castoldi, 1900.
11. **L'Esposizione mondiale di Parigi.** — 1900.
12. **L'Albania.** — Torino, Roux e Viarengo, 1902.
13. **Le vie del peccato**, novelle. — Milano, Baldini e Castoldi, 1902.
14. **Il cavallo di Troia**, novelle. — Milano, Baldini e Castoldi, 1904.
15. **L'America e l'avvenire.** — Milano, Treves, 1905.
16. **Le vicende del signor Visciola, precettore**, commedia per l'infanzia. — 1906.
17. **L'arte all'Esposizione di Milano.** — Treves, 1906.
18. **Mimì e la gloria**, novelle. — Milano, Baldini e Castoldi, 1906.

19. **Il monumento a Vittorio Emanuele in Roma e le sue avventure.** — Milano, Treves, 1907.
20. **I capricci del conte Ottavio,** 1ª serie. — Milano, Treves, 1908.
21. **I capricci del conte Ottavio,** 2ª serie. — Milano, Treves, 1909.
22. **L'VIII Esposizione internazionale d'arte in Venezia.** — Milano, Treves, 1909.
23. **La IX Esposizione internazionale d'arte in Venezia.** — Milano, Treves, 1910.
24. **Il matrimonio di Casanova,** commedia (in collaborazione con Renato Simoni). — Milano, Treves, 1910.
25. **Ritratti d'artisti italiani.** — Milano, Treves, 1911.
26. **Donne, uomini e burattini,** novelle. — Milano, Treves, 1912.
27. **La X Esposizione internazionale d'arte in Venezia.** — Bergamo, Istituto italiano d'Arti grafiche, 1912.
28. **Tranquillo Cremona.** — Bergamo, Istituto italiano di Arti grafiche, 1912.
29. **La pittura** (in collaborazione con Ch. Moreau-Vauthier). — Bergamo, Istituto italiano d'Arti grafiche, 1913.
30. **L'amore e suo figlio,** novelle. — Milano, Treves, 1913.

II. - SCRITTI INTORNO ALL' OJETTI

1. Luigi Capuana: nei volumi *Gli « ismi » contemporanei* e *Cronache letterarie* (pag. 256). Catania, Giannotta, 1898-99.
2. Renato Simoni: nel *Corriere della Sera* dal 23 novembre 1908.
3. Lorenzo Gigli: nella *Sentinella Bresciana* del 18 maggio 1911.
4. G. Vannicola: nel *Resto del Carlino* dell'8 marzo 1912.
5. Giuseppe Lipparini: nel volume *Cercando la Grazia* (pag. 413) e nel *Marzocco* del 18 settembre 1913.
6. Luigi Lucatelli: nel *Secolo* del 17 luglio 1913.

INDICE

APPENDICE BIBLIOGRAFICA